O Insólito e seu Duplo

Comunicações Livres

Flavio García
Marcello de Oliveira Pinto
Regina Michelli
(org.)

Anais do VI Painel

Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional

I Encontro Regional

O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional

Dialogarts Publicações 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

F801c	*O Insólito e seu Duplo* – Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010. Publicações Dialogarts Bibliografia ISBN 978-85-86837-69-2 1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. García, Flavio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título	CDD 801.95 809

ISBN 978-85-86837-69-2

9 788586 837692

Correspondências para:
UERJ/IL/LIPO – a/c Darcilia Simões ou Flavio García
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B
Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900
publicacoes.dialogarts@gmail.com

***Copyrigth* @ 2010 Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto; Regina Michelli**

Publicações Dialogarts
(*http://www.dialogarts.uerj.br*)

Coordenador do volume:
Flavio García – *flavgarc@gmail*

Coordenadora do projeto:
Darcilia Simões – *darciliasimoes@gmail.com*

Co-coordenador do projeto:
Flavio García – *flavgarc@gmail.com*

Coordenador de divulgação:
Cláudio Cezar Henriques – *claudioc@bighost.com.br*

Revisão de texto e digitação:
Thales da Fonte Ferreira
Thiago Rocha soares

Projeto de capa e Diagramação:
Igor César Rosa
Marcos da Rocha Vieira
Elisabete Estumano

Logotipo Dialogarts
Gisela Abad

O TEOR DOS TEXTOS PUBLICADOS NESTE VOLUME, QUANTO AO CONTEÚDO E À FORMA, É DE INTEIRA E EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras
Departamento de Língua Portuguesa,
Literatura Portuguesa e Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts
2010

VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional
I Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional

O Insólito e seu Duplo

Instituto de Letras da UERJ, 3 e 4 de novembro de 2009
Miniauditório do Bloco D, 11 andar, Pav. João Lira Filho
Campus Maracanã

Uma realização do SePEL.UERJ
Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ

Atividade do Grupo de Pesquisa/ Diretório CNPq
Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos

Coordenação:
Flavio García
Marcello de Oliveira Pinto
Regina Michelli

Parcerias:
Publicações Dialogarts
(*http://www.dialogarts.uerj.br*)
LABSEM/ FAPERJ – Laboratório Multidisciplinar de Semiótica
(*http://www.labsem.uerj.br*)
NDL – Núcleo de Desenvolvimento Linguístico
(*http://programandl.blogspot.com*)
CiFEFil – Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
(*http://www.filologia.org.br*)

Articulações com Grupos de Pesquisa/ Diretório CNPQ:
Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos
(*http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802VKL7YRI*)
Estudos da Linguagem: discurso e interação
(*http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=20198023EOV5HQ*)
Semiótica, leitura e produção de textos – SELEPROT
(*http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802KF6LE99*)
Crítica Textual e Edição de Textos
(*http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326801CJERBHT*)

Apoios:
Direção do Instituto de Letras
Coordenação Geral do Programa de Pós-Graduação em Letras
Coordenação do Mestrado em Literatura Portuguesa
Coordenação da Especialização em Literatura Portuguesa
Chefia do Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia Românica
Coordenações dos Setores Acadêmicos de Literatura Portuguesa e de Língua Portuguesa

Apresentação:

A história, ainda recente, dos Painéis "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional", agora em sua sexta edição, coincidindo com a realização do I Encontro Regional do Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, tem sua gênese na criação do Grupo de Pesquisa Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos (*http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802VKL7YRI*), cadastrado no Diretório de Grupos do CNPq em 2001.

Respondia-se a uma exigência da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – para que seus professores doutores pudessem desenvolver atividades correlacionadas à pesquisa, solicitar determinadas modalidades de bolsas e auxílios variados. Atendendo a essa exigência, um grupo de professores de literaturas, do Departamento de Letras da FFP – Faculdade de Formação de Professores – da UERJ, campus São Gonçalo, reuniu-se e, dessa reunião, originou-se o Grupo. Participaram daquele momento fundador Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar, hoje aposentada e, na gênese, líder do Grupo; Flavio García, atual líder, na época da fundação, vice-líder; Fernando Monteiro de Barros, já vice-líder, após a aposentadoria de Maria Alice, hoje integrando outro grupo; e Regina Michelli, colaborada ativa até os dias atuais.

Diante da necessidade de o Grupo promover ações efetivas de pesquisa e divulgá-las para a Universidade e a sociedade em geral, surgiu, em 2002, como projeto de extensão universitária, o **SePEL.UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ** (*http://www.sepel.uerj.br*), promovendo cursos livres e pequenos eventos acadêmicos, na expectativa de, inicialmente, dar unidade às pesquisas individuais dos integrantes do Grupo. Entre os objetivos expressos na instalação do **SePEL.UERJ** já despontavam, além dos cursos livres e pequenos eventos, a publicação de um periódico e de títulos temáticos e a realização de eventos aglutinadores de maior porte.

Em junho 2006, em parceria com o **Publicações Dialogarts**, outro projeto de extensão da UERJ (*http://www.dialogarts.uerj.br*), foi lançado o número 1 do **CaSePEL – Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários – ISSN 1980-0045** (*http://www.dialogarts.uerj.br/casepel.htm*), reunido artigos oriundos de aulas dadas em cursos livres anteriormente oferecidos. De lá para cá, o periódico migrou para a publicação de números temáticos, privilegiando os projetos de pesquisa dos membros de sua equipe, com dois números anuais, um para cada semestre.

A aposentadoria de Maria Alice, a passagem de Fernando Monteiro de Barros para outro Grupo de Pesquisa em que seus projetos encontravam maior aderência e a transferência de Flavio García da FFP para o Instituto de Letras no campus Maracanã, fragilizaram as ações do projeto, implicando a suspensão dos cursos livres e de eventos.

No segundo semestre de 2006, aproveitando o engajamento de seus bolsistas de PIBIC – Programa de Incentivo a Bolsas de Iniciação Científica –, Flavio García promoveu um curso livre, oferecido pelo **SePEL.UERJ**, nas dependências da FFP. Discutia-se, uma vez por semana, nos três primeiros tempos de aula da tarde, os mecanismos de construção narrativa próprios ao gênero Fantástico, dialogando com outros gêneros, especialmente com

o Maravilhoso ou Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso ou Mágico e o Absurdo.

Desse curso, nasceu a idéia da realização do **I Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional"**, do qual somente participaram alguns alunos, ao lado dos bolsistas PIBIC. Assim, em 15 de janeiro de 2007, Flavio García e Marcello de Oliveira, juntamente com aqueles alunos e bolsistas, promoveram, no miniauditório da FFP, durante todo o dia, apresentações de trabalhos e debates, já publicados sob o título *A banalização do insólito*: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf*).

O evento impulsionou o projeto de pesquisa de Flavio García, que passou a contar com vários bolsistas voluntários e mais bolsas, agora financiadas pela própria UERJ, pelo CNPq e pela FAPERJ. Acrescido, o grupo do professor e seus bolsistas promoveu novo curso, focalizando o conjunto da obra do escritor mineiro Murilo Rubião, apontada por muitos críticos como escritor fantástico, mas objeto de inúmeras celeumas teórico-metodológicas. O curso, semelhantemente ao anterior, transcorreu nas dependências da FFP, durante o primeiro semestre de 2007, tomando os três tempos iniciais de aulas de uma tarde.

Do mesmo modo que antes, desse curso emergiu o **II Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional":** *O insólito na narrativa rubiana* – Reflexões sobre o insólito na obra de Murilo Rubião, realizado de 7 a 9 de agosto de 2007, também nas dependências da FFP. Diferentemente do evento anterior, deste não participaram somente alunos do curso e bolsistas. Somava-se, ao projeto de pesquisa, Marcello de Oliveira Pinto, focalizando, em polo oposto ao de Flavio García, a recepção do insólito, bem como inscreveram-se participantes externos. Parte dos trabalhos apresentados encontra-se publicada sob o título *Murilo Rubião e a narrativa do insólito* (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/MuriloRubiao/LIVRO_RUBIAO.pdf*).

O grupo crescia com novas adesões e a aglutinação de outros projetos e bolsistas em seu entorno, reunindo projetos de EIC – Estágio Interno Complementar –,BIC-FAPERJ – Bolsa de Incentivo à Graduação – e Extensão. A esse crescimento, correspondeu o fortalecimento do **SePEL.UERJ** e do **Grupo de Pesquisa Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos**, representado pela unidade que ora se compunha entre Flavio García – dedicado às reflexões acerca do insólito na construção da narrativa –, Marcello de Oliveira Pinto – dedicado às reflexões acerca do insólito na recepção da narrativa – e Regina Michelli – dedicada às reflexões acerca do insólito na literatura infanto-juvenil. Não se tratava de um projeto de um pesquisador, mas de um projeto de grupo, com diferentes enfoques, conduzindo dentro de um Grupo de Pesquisa orgânico e articulado por um projeto de extensão produtivo.

No segundo semestre de 2007, seria oferecido, ainda nas dependências da FFP e nos mesmos moldes dos cursos anteriores, um terceiro curso de extensão, focalizando a manifestação do insólito na narrativa de ficção, em suas vertentes literária e fílmica.

A partir desse curso, organizou-se o **III Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional"**: o insólito na Literatura e no Cinema, último evento realizado nas

dependências da FFP, de 8 a 10 de janeiro de 2008. O **III Painel** contou com maciça participação de público externo, tanto na apresentação de trabalhos quanto na assistência, podendo ser considerado o primeiro ápice climático do projeto. Os resumos dos trabalhos foram publicados e dão mostra do que foi o evento (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/CadernodeResumos/CADERNODERESUMOS.pdf*). Os trabalhos apresentados durante sua realização, incluindo comunicações, conferências e palestras, aparecem publicados em *Narrativas do Insólito*: passagens e paragens (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/narrativasdoinsolito.pdf*), *Poéticas do Insólito* (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Poeticas_do_Insolito.pdf*) e *III Painel...*– Comunicações (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Comunicacoes_III_Painel.pdf*).

Novo curso viria a ser oferecido, ainda nas dependências da FFP e ainda nos mesmos moldes dos cursos anteriores, tendo sido esse o último curso lá oferecido, igualmente àquele último Painel. O curso percorreu narrativas curtas do mineiro Murilo Rubião, retomando experiências de curso anterior, e se dedicou à leitura crítico-interpretativa de obras do escritor português Mário de Carvalho, podo em tensão a apreensão do sólito/insólito no universo narrativo e nos atos de leituras.

Seguindo uma mesma tendência já apontada, logo após o curso foi promovido o **IV Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional"**: tensões entre o sólito e o insólito, de 22 a 24 de setembro de 2008, mas, dessa vez, no Instituto de Letras da UERJ, no campus Maracanã. Prejudicado pela longa greve que assolou a Universidade, o evento esteve parcialmente esvaziado, porém, ainda assim, dele participaram personalidades externas, do Estado e de fora dele, com absoluta e ampla integração de todos os docentes e discentes, de graduação e de pós-graduação, envolvidos no projeto de pesquisa, no projeto de extensão e no grupo de pesquisa. Nessa ocasião, foi publicado um Cd Rom com sete títulos já publicados digitalmente pelo projeto, em parceria com o **Publicações Dialogarts**.

Do **IV Painel,** encontram-se publicados *IV Painel...* – Caderno de resumos (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Cadernos_de_Resumos_IV_Painel.pdf*); *Comunicações Livres* (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/Comunicacoes_Livres_IV_Painel.pdf*); e *Comunicações Coordenadas* (*http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/Comunicacoes_Coordenadas_IV_Painel.pdf*). Durante o **V Painel**, foram publicados em CD Rom, juntamente com o *Caderno de Resumos*, os textos integrais das Comunicações Livres e da Coordenadas daquele **IV Painel**.

Enfim, o **I Painel** dedicou-se às reflexões sobre os mecanismos de construção do Fantástico na narrativa; o **II Painel**, à manifestação do insólito na narrativa rubiana; o **III Painel**, às construção e recepção do insólito nas narrativas literária e fílmica; o **IV Painel**, às tensões entre o sólito e o insólito. O **V Painel**, coincidente com a realização de um **I Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, refletiu sobre o insólito como questão na narrativa de ficção, ampliando os conceitos de narrativa e debruçando-se sobre o insólito como uma questão-problema central para a continuidade das pesquisas.

O **VI Painel**, coincidente com o **I Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, teve por focalização temática as relações e **O Insólito e seu Duplo**.

Entende-se, aqui, por **Duplo** desde aquela categoria estudada por Freud em seu ensaio sobre **O Estranho** até suas acepções mais comuns, corriqueiras e quotidianas, que implicam a própria duplicação de algo em si mesmo – espécie de sombra, de reflexo, de verso e reverso –, até a sua distinção em outro, que o transforma igualmente em **duplo** – não mais um, mas dois. Assim, o **Duplo** pode significar a reiteração, a ratificação, a repetição, a igualdade ou a semelhança, mas também a retificação, a diferença, a oposição, a dessemelhança. Ser dois distintos e correlacionados; ser dois em um, irmanados; ser dois distintos, em oposição significativa; ser um e dois, dois e um, ao mesmo tempo.

O evento apóia-se nas pesquisas em desenvolvimento na célula mãe do Grupo, envolvendo, principalmente, os interesses primários de Flavio García (UERJ/ UNISUAM) – a construção do insólito na narrativa –, Marcello Pinto (UERJ/ UNIRIO) – a recepção do insólito – e Regina Michelii (UERJ/ UNISUAM) – o insólito na literatura infanto-juvenil.

Este volume reúne textos integrais das Comunicações Livres apresentadas durante o evento, enviados à coordenação dentro dos prazos estipulados e em conformidade com as normas básicas definidas para a publicação. O teor dos textos aqui publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, e a revisão lingüístico-gramatical procurou respeitar, ao máximo, opções de estilo e uso da língua. Outro volume reúne textos integrais apresentados nas sessões dos simpósios promovidos ao longo do evento.

Prof. Dr. Flavio García
Prof. Dr. Marcello Pinto
Prof.ª Dr.ª Regina Michelli

ÍNDICE

O INSÓLITO EM "ARROIO-DAS-ANTAS" DE JOÃO GUIMARÃES ROSA 12

ADELAIDE CARAMURU CEZAR (UEL) 12

SEBASTIÃO UCHOA LEITE: O IMAGINÁRIO DO DUPLO 20

ANA CAROLINA ROCHA SANTA RITA (UFF) 20

ENTRE O SÓLITO E O INSÓLITO: A CRÍTICA SOCIAL EM NARRATIVAS BALZAQUIANAS E CAMILIANAS. 29

ANA LUÍSA PATRÍCIO CAMPOS DE OLIVEIRA (USP) 29

ESPAÇOS E CORPOS NA LITERATURA FANTÁSTICA MODERNA: NAS TRILHAS DE FRANZ KAFKA E LUIZ VILELA 41

ANDRÉ LUIZ MASSENO VIANA (UERJ) 41

SOBRE O CONCEITO DE REAL-MARAVILHOSO 50

ANNA MARIA CLAUS MOTTA (PUC-MG) 50

AS TRAMAS FANTÁSTICAS DE ABC OU UM OUTRO OLHAR DO NEO-FANTÁSTICO 58

ARY PIMENTEL (UFRJ) 58

A TÚNICA INCONSÚTIL: A CONFIGURAÇÃO DO INSÓLITO NA POÉTICA LIMIANA 72

ATAIDE JOSÉ MESCOLIN VELOSO (UFRJ) 72

OS DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO E A COLAGEM EM *LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS* DE JULIO CORTÁZAR 82

BÁRBARA NAYLA PESSÔA (UFJF) 82

O ESQUECIMENTO DO HOMEM, EM "O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO", DE JOSÉ SARAMAGO 89

BIANKA BARBOSA PENHA (UFRJ) 89

BORGES E SEUS DUPLOS: PACTOS FEITOS E DESFEITOS EM ESPELHOS DE PAPEL 96

CECÍLIA DE MACEDO GARCEZ(UFF) 96

A NARRATIVA MULTIPERPECTIVADA DE *O AMOR NÃO TEM BONS SENTIMENTOS*, DE RAIMUNDO CARRERO 104

CRISTIANE AMORIM (UFRJ) 104

O INSÓLITO E SEU DUPLO EM O HOMEM DUPLICADO DE SARAMAGO: UM JOGO DE ESPELHOS 112

ELOÍSA PORTO CORRÊA (USS) 112

A INSTABILIDADE DO NARRADOR NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA INSÓLITA 128

FÁBIO ELIONAR DO CARMO SOUZA (UFF) 128

HOMEM: CORPO INSÓLITO 138

FÁBIO SANTANA PESSANHA (UFRJ) 138

O INSÓLITO COMO DES-VELAMENTO DO *EU* E DO *SEU* TEMPO NA NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU 146

JOSÉ ROBERTO SILVEIRA (UERJ) 146

LUNETAS MÁGICAS E ESQUELETOS: O INSÓLITO NA FICÇÃO MACEDIANA E CAMILIANA 156

LUCIENE MARIE PAVANELO (USP) 156

"HERBARIUM": SOMBRAS E ASSOMBROS EM LYGIA F. TELLES 165

MARCELO DE S. PEREIRA (UERJ) 165

REALISMO MÁGICO – DE FRANZ ROH A BOAVENTURA CARDOSO 172

MÁRCIA SOUTO FERREIRA (PUC – MINAS) 172

***A HORA DOS RUMINANTES* OU O DESASSOSSEGO DO REAL INSÓLITO 179**

MICHELE DULL SAMPAIO BERALDO MATTER (UFRJ) 179

A PRESENÇA DO INSÓLITO NO CONTO "A FUGA", DE LYGIA FAGUNDES TELLES 188

NATÁLIA CORRÊA NAMI (UERJ) 188

CONTOS-DE-FADA 197

PETRONILHA ALICE MEIRELLES 197

O ELEMENTO RELIGIOSO E O INSÓLITO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA 211

RAQUEL OLIVEIRA DE CASTRO (PUC – RIO) 211

O FANTÁSTICO NO QUARTO DE AMÍLCAR BETTEGA BARBOSA 221

RENAN JI (UERJ) 221

ELEMENTOS DO FANTÁSTICO NO CONTO "O BASILISCO" DE MÁRIO DE CARVALHO 233

RICARDO RAMOS COSTA (UERJ) 233

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: MANOEL DE BARROS & MIRÓ 239

RODRIGO DA COSTA ARAÚJO (UFF/FAFIMA) 239

GRACILIANO E O MEDONHO RELATÓRIO DE CHERMONT: A ESCRITA DE SI, QUE É DO OUTRO 256

RODRIGO JORGE (UFF) 256

A CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO NO CONTO *UM CÃO PARA TODAS AS ESTAÇÕES* DE JAIR FERREIRA DOS SANTOS 262

SIMONE DE SOUZA BRAGA (UERJ) 262

ALÉM DO DUPLO, UM ESPECTRO: REFLEXÕES SOBRE A COMPLEXIDADE HUMANA EM *THREE TALL WOMEN* 267

TAMARA MEDEIROS DE ANDRADE (UERJ) 267

A AMBIGUIDADE E A HESITAÇÃO COMO ASPECTOS IMPORTANTES PARA A MANUTENÇÃO DO FANTÁSTICO 273

VANDERNEY LOPES DA GAMA (UERJ) 273

O INSÓLITO EM "ARROIO-DAS-ANTAS" DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Adelaide Caramuru CEZAR (UEL) *

Resumo:
Objetiva-se análise do conto "Arroio-das-Antas", de João Guimarães Rosa, no qual o insólito se configura (1) na maneira como a estória é contada pelo narrador e (2) na especificidade da mesma, embora seja comum no sertão brasileiro a pacífica exclusão dos mais fracos. Espera-se poder apontar a função do insólito no conto rosiano.

PALAVRAS-CHAVE:
João Guimarães Rosa; Tutaméia (terceiras estórias); conto; "Arroio-das-Antas"; insólito.

Importa a este trabalho o enfoque do insólito enquanto procedimento registrado na estrutura da obra de arte literária, tendo por objetivo produzir no leitor desconforto, inquietude, diante do que poderia ser tomado como um dado familiar, corriqueiro, não surpreendente, mas que, pela forma como é apresentado ao leitor, desperta nele a possibilidade de alteridade, a competência para reconhecer-se a si mesmo outro através do que é por ele lido.

O conto a ser aqui analisado registra já em sua abertura, através de interrogação indignada do enunciador dirigida ao seu parceiro de enunciação, o enunciatário, representante textual do leitor, que se inicia o relato de "assombros", ou seja, de fatos portentosos, raros, extraordinários, incomuns, conforme se lê no primeiro período de "Arroio-das-Antas, segundo dos quarenta contos de *Tutaméia* (Terceiras Estórias): "Aonde — o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão — onde podia haver assombros?"(ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 22)[1].

Uma vez situada a posição dialógica no presente da enunciação já na abertura do conto, é hora do enunciador ceder sua palavra ao narrador e permitir-lhe que comece a contar sua estória, ou seja, é hora de ir ao enunciado, à realidade que o enunciador objetiva transmitir ao seu parceiro de enunciação. Cumpre, no entanto, antes ressaltar que a narração é efetivada em terceira pessoa. O narrador, ainda que não pareça querer revelar sua identidade, uma vez que não se nomina, é alguém que no momento do relato encontra-se no sertão, no Arroio-das-Antas mais especificamente, e sua estória efetiva-se logo depois das ocorrências por ele relatadas, no momento em que se efetua o encerramento maravilhoso

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Doutora pela UNESP, câmpus de Assis. Autora e coordenadora do projeto de pesquisa intitulado "Ficção e Metaficção em *Tutaméia* (Terceiras Estórias) de João Guimarães Rosa".

[1] Todas as citações deste trabalho serão retiradas desta edição. Indicaremos, portanto, apenas a sua página.

por ele dado à estória. É o que revela o emprego dos advérbios "aqui" e "hoje", no derradeiro parágrafo do conto: "Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida. *Aqui*. Na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda *hoje* há, onde o Arroio" (p. 25, grifos meus).

Antes de nos conduzirmos ao enunciado, cumpre ainda ressaltar que o enunciador, situado no local e no momento do maravilhoso desfecho dos fatos narrados, opta pelo emprego, ainda que ambíguo, de "a gente" em lugar de "eles", "elas" ao referir-se às expectativas de vida dos moradores do lugar: "O que a gente esperava era a noite" (p. 23). Este emprego deixa no leitor dúvida sobre o espaço do enunciador e do narrador: trata-se de um sertanejo a contar estória de sua terra tal qual a grande maioria de enunciadores e narradores de João Guimarães Rosa? Será homem de cidade presente momentaneamente no Arroio-das-Antas, melhor dizendo, "na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio" (p.25) e maravilhado com o que no sertão vivenciou?

Além destas citadas inserções do enunciador e do narrador na enunciação e na narração, revelando-se entes presentes no espaço da estória e relatando-a logo depois de seu desfecho, faz-se ainda necessário ressaltar que em sua fala há o emprego de significativas orações interrogativas. Elas trazem ao texto oralidade, fazendo crer que em sua fala, que, em verdade, apresenta-se ao leitor como escrita, o enunciador retoma questionamentos feitos pelo enunciatário no presente da enunciação, no momento do relato que antecedeu à escrita, como é o caso, por exemplo, das seguintes orações interrogativas: (1) "De não ter filhos?" (p. 22); (2) "Que faziam essas almas?" (p. 22). Outras duas orações interrogativas fazem-se presentes no conto para marcar a ocorrência do insólito, do extraordinário a gerar na mente do próprio narrador questionamento: (1) "Dali — recanto agarrado e custoso, sem aconteceres — homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela, chegava?" (p.22); (2) "Sem senhor, sem sombras, tão lesada; como as mais do campo, amarelas ou roxas, florzinha de má sorte?" (p. 23).

O que é contado

Tudo começou com a chegada de Drizilda ao Arroio-das-Antas. Este evento divide o enunciado em dois espaços e momentos distintos. O primeiro deles é o da vivência, lugar de origem de Drizilda, onde viveu com seu marido, com seu irmão, com seus parentes e amigos, sendo anteriores aos acompanhados pelo narrador. Destes acontecimentos o narrador teve conhecimento apenas pelo que lhe foi contado, provavelmente, pelos moradores do lugar, o Arroio-das-Antas.

O que foi ouvido pelo narrador: os antecedentes

Neste primeiro espaço sertanejo, o universo da vida, os valores pouco dizem respeito aos desejos de uma mulher, estando as opiniões sempre a salvaguardar as razões masculinas. Assim, na estória, o marido disputa com o cunhado uma mesma mulher. Não há surpresa no relato de tal fato. No sertão, ele é familiar. O irmão da personagem feminina mata o cunhado sem sequer preocupar-se com a irmã, esposa do homem por ele morto: "O irmão matara-lhe o marido, irregrado, revelde, que a desdenhava" (p. 22). Os outros, os moradores do lugar, mesmo os parentes da jovem, frente ao ocorrido, culpam-na, tomando

como causa do envolvimento do marido com outra mulher o fato de Drizilda, com menos de quinze anos, não ter sequer gerado um filho. Assim, o desdém do marido é devidamente justificado. É o que revela a interrogação do enunciador como a responder a possível colocação do enunciatário no presente da enunciação: "De não ter filhos? Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada ao mal, nefandada" (p. 22). Note-se a presença de "soante costume", ou seja, a já aceita posição concorde com o universo masculino em detrimento do feminino. É como se o narrador dissesse: o marido a traía? Ele tinha razão, pois ela sequer conseguira dar-lhe um filho.

Frente ao ocorrido, o desdém social em relação à viúva é tido como um dado do qual não há como fugir. Conhecedora de tal realidade, "de déu em doendo, à desvalença, para no retiramento ficar sempre vivendo, desde desengano" (p. 22), Drizilda aceita, sem revolta, seu destino e, por ação própria, dirige-se ao segundo sertão registrado no conto de Guimarães Rosa, aquele onde estão os sem valia, os entes apenas destinados à morte. A voluntária ação da jovem é registrada através do emprego da passiva pronominal já no primeiro parágrafo do conto, onde se lê: "Trouxe-se lá Drizilda" (p. 22). Esta sua ação foi, no entanto, sugerida pelos moradores do espaço em que vivia, cabendo-lhe apenas dizer sim ao destino que lhe foi traçado: "Mandaram-na e quis, furtadamente, para não encarar com ninguém, forrar-se a reprovas, dizques, piedade" (p. 22).

O que foi acompanhado e compreendido pelo narrador

Acima dissemos haver no conto dois distintos espaços e tempos do enunciado. O primeiro, aquele do qual o narrador teve conhecimento pelo que os outros lhe contaram, é o sertão em que Drizilda viveu fatos de sua vida em companhia da família e de amigos, tendo sido deste espaço expulsa. O segundo espaço e tempo do enunciado é aquele da reflexão, onde Drizilda chega, o Arroio-das-Antas, despertando nos moradores do lugar inquietação, surpresa, e, principalmente, nas velhinhas, reconhecimento da própria sorte registrada na da jovem viúva. É neste segundo espaço, Arroio-das-Antas, e tempo, que ocorre a reação perante a aparição do duplo, o insólito propriamente dito, fazendo-se necessário, para melhor compreendê-lo, remeter a estudo de Freud publicado pela primeira vez, em 1919, intitulado "*Das unheimliche*", traduzido por Jayme Salomão, para a Editora Imago, em 1986, como "O Estranho".

Tomando como suporte estudo semântico do adjetivo alemão *heimlich,* Freud nota que seu significado, "familiar", "cotidiano", pode também ser tomado como "íntimo", "secreto", "dissimulado", "assustador", "insólito", próprio de seu antônimo *unheimlich.* Kristeva (1994, p. 192), retomando em 1988, tal texto de Freud, faz a seguinte colocação:

> Essa imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual "o sobrenatural" é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito já familiar, o que confirma para Freud o propósito de Schelling segundo o qual chama-se "*unheimliche* tudo o que devia permanecer em segredo, na sombra, e que saiu dela".

É o que acontece com a chegada de Drizilda no Arroio-das-Antas. As velhinhas, que apenas viviam a espera da morte, reconhecem-se na jovem mulher e, carinhosamente, a acolhem. Ao praticarem tal ato, são tomadas de "saudade", não se sabe bem de que, pois "Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito — que ignoravam que queriam — feito romance, outra maneira de alma" (p. 23). No entanto, ao se depararem com Drizilda, "Suspiraram mor, em giro doce, enfim surpreendidas, aguadas as vistas, com uma ternura que era quase uma saudade" (p. 23). Resta ao receptor da obra a pergunta: – "'Saudade' de quê, se foram sempre desprovidas de tudo?"

Surpreende-se ainda o leitor diante do fato de que a saudade presente nas velhinhas curiosamente também é registrada em Drizilda que "queria a saudade" (p. 24). Entretida com os afazeres dos quais se ocupou para afogar as muitas mágoas sem deixar que os outros se dessem conta de tal fato, havia em Drizilda "Sua saudade – tendência secreta – sem memória" (p. 24).

O emprego da palavra "saudade" para a mulher jovem e para as mulheres idosas inquieta o leitor e acaba por remeter ao platonismo constante na obra roseana. O que seria esta "saudade"? Seria a reminiscência platônica de outro espaço, anterior a este, onde o Bem e o Belo, tão ausentes na vida de Drizilda e das "sobejas secas velhinhas" (p. 22), efetivam-se de forma plena? Seria aquele "Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais" (ROSA, 1967, p. 4) de que fala o autor, melhor dizendo, o pseudo-autor presente em "Aletria e Hermenêutica", primeiro prefácio de *Tutaméia* (Terceiras Estórias)?

Ela, a "saudade" registrada no conto, é vaga, porém traz às velhinhas razão de viver, uma vez que, diante da jovem, encontram um sentido para o pouco de vida que lhes resta e são tiradas da passividade da espera da morte, ainda que a ação que pratiquem seja apenas aquelas que a idade e o saber lhes permite: a oração, o jejum, o sacrifício, os rituais de renascimento. Sejam quais forem as ações, verdade é que as velhinhas querem redimir na jovem o destino que coube a cada uma delas, como se lê na seguinte passagem: "As velhinhas pactuavam a alegria de penas e mesmo abreviadas irem-se – a fito de que neste sertão vingassem ao menos uma vez a graça e o encanto" (p. 24).

É, pois, a saudade sentida por Drizilda e pelas velhinhas o elemento a uni-las. Trata-se da possibilidade feminina de existência prazerosa sentida um dia num universo outro no qual o Bem e o Belo existem enquanto essências, universo este do qual fala Platão em *Mênon* (2001, p. 52-53), onde Sócrates afirma:

> Sendo então a alma imortal e tendo nascido muitas vezes, e tendo visto tanto as coisas que estão aqui quanto as que estão no Hades, enfim todas as coisas, não há o que não tenha aprendido; de modo que não é nada de admirar, tanto com respeito à virtude quanto ao demais, ser possível a ela rememorar aquelas coisas justamente que já antes acontecia.

A "saudade" presente na obra rosiana nada mais é que a anamnese platônica, ou seja, "o mito segundo o qual a alma é imortal e, portanto, nasceu e renasceu em muitas ocasiões, de modo que tudo foi visto, seja neste mundo ou noutro, pelo que, em determinadas circunstâncias, pode recordar o que sabia a princípio" (ABBAGNAMO, 1970, p. 55). Estas "determinadas circunstâncias" são constituídas, no caso do conto aqui

enfocado, pela situação de crise desencadeada pela chegada de Drizilda ao universo do qual os jovens saíam. Esta determinada circunstância desperta o sentimento de "saudade" nas "sobejas velhinhas" e na viúva recém chegada. Marcando ainda a "saudade" que passa a caracterizá-las, aparece no conto a figura do cachorro sempre presente na infância de cada um, marcando um tempo de harmonia e de amizade: "Um cachorro passava por ali, de volta para alguma infância" (p. 23), em verdade, a infância das velhinhas, de Drizilda, do narrador, dos narratários...

Ambiente de candura, de ingenuidade

As personagens presentes em "Arroio-das-Antas" possuem uma ingenuidade e uma pureza que remetem a arquétipos próprios do universo mítico. Drizilda, em seu silêncio frente à injustiça que a vida lhe impôs, atuando como Gata Borralheira dos contos de fadas[2], as velhinhas, em suas crenças nos milagres, na força da oração capaz de resgatar o amor à vida, emocionam o leitor que, à medida que a leitura do conto avança, vê-se gradativamente frente a um construído transbordamento do sagrado. Este, em verdade, ocorre à maneira dos contos da infância de cada um nos quais o Bem luta contra o Mal e terminam com a vitória do primeiro, concretizado na forma do par amoroso:

> E vinha de lá um cavalo grande, na ponta de uma flecha – entrante a estrada. Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se. Senhorizou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono. Nada: senão que a queria e amava, trespassava-se de sua vida e presença. (p. 24-25)

Drizilda é vista no decorrer de todo o conto como flor em sua beleza, em sua fragilidade, em sua muda solicitação de cuidados. No primeiro parágrafo esta colocação já se efetiva quando o narrador, depois de falar da beleza da jovem, "Ela era quase bela" (p. 22), de seus cabelos, "alongavam-se-lhe os cabelos" (p. 22), termina por compará-la a uma flor da qual, em verdade, há pouco a dizer além de sua especificidade expressa de maneira sintética: "A flor é só flor" (p. 22). Esta comparação de Drizilda com flor prossegue e o narrador, quando fala do possível desastre a marcar a vida da personagem "fadada ao mal, nefandada" (p. 22), registra tal eventualidade da seguinte maneira: "Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala" (p. 22). Avó Edmunda, ao abençoar a jovem viúva a ela se dirige da seguinte maneira: "– *Meu cravinho branco...*" (p. 23), registrando a pureza da jovem viúva. Olhando-a à distância e pensando nas possíveis ações capazes de inserirem a jovem na vida, as velhas, ou, talvez, apenas o narrador, vê-a (vêem-na) em sua rusticidade, em sua existência em meio ao imenso sertão, desprovida de proteção "como as mais do campo, amarelas ou roxas, florzinha de má sorte?" (p. 23). As velhinhas, "tramando já com Deus, em bico de silêncio" (p. 23), vêem-na em processo de transformação, sendo este registro feito através de outra comparação a pontuar a fragilidade do momento vivido por Drizilda:

[2] Há no próprio conto esta leitura da personagem, tendo sido efetivada, segundo o narrador, pelas velhinhas: "De vê-la borralheirar, doíam-se, passarinho na muda, flor, que ao fim se fana; nem podendo diverti-la, dentro em si, desse desistir" (p. 23-24).

"passarinho na muda, flor, que ao fim se fana" (p. 23). Mesmo quando dela cuidam, atuam como a tratar de uma flor: "Moviam-na adiante, sob irresistíveis eflúvios, aspergiam-na, persignavam-lhe o travesseiro e os cabelos" (p. 24). Ao final, depois de muita oração, jejum, exigências em relação a Deus, vêem-na a modificar-se, a registrar o renascimento da vida: "Viam-na a rebroto – o ardente da vida – que, a tanto, um dia, ao fim, da haste se quebra" (p. 24). Concluindo o conto, quando a jovem retoma o fio da vida, efetivando-se enquanto mulher sua parceria com o outro, por uma derradeira vez a comparação com a flor ainda se efetiva: "Ela percebeu-o puramente; levantou a beleza do rosto, reflor" (p. 25).

O mesmo carinhoso olhar das velhinhas e do narrador dirigido a Drizilda efetiva-se no olhar da jovem e do narrador em relação às velhinhas. Assim, elas são inicialmente vistas pelo narrador como "as sobejas secas velhinhas, tristilendas[3] (p. 22). São apresentadas como "solertes", ou seja, que procedem com desembaraço, iniciativa e sabedoria (HOUAISS, 2001, p. 2601), como silenciosas, pois apenas "seus olhos punham palavras e frases" (p. 22), e, quando falam, em verdade, "bisbilham"[4], murmuram, sussurram, ciciam, como "de uma ternura perfeita, ainda nem existente, o bem querer sem descrença" (p. 24). Além dos carinhosos olhares dirigidos às velhinhas, o narrador cuida de fazer uso de eufemismo quando fala de suas ações. Assim, em lugar de chorar, ela têm "aguadas as vistas" (p. 23). Ao falar da velhice destas mulheres, o narrador afirma: "Mas a velhice era-lhes portentosa lanterna, arrulhavam ao Espírito Santo" (p. 23). Só na religião encontram formas de ação, estando prontas ao sacrifício a fito de que neste sertão vingasse ao menos uma vez a graça e o encanto" (p. 24). Oferecem-se todas a Deus como "feixe de lenhazinha enxuta" (p. 23), regozijando-se com a aceitação divina da vida que oferecem. Assim, o narrador registra a morte de avó Edmunda vivida pelas demais velhinhas com alegria, "a triunfar, em ordem, tão anciãs, as outras jubilavam" (p. 24), certas de que o sacrifício propiciaria a mudança na vida de Drizilda, seu retorno ao amor, ao relacionamento, à busca da felicidade que, verdadeiramente, ocorre.

Se tudo em "Arroio-das-Antas" é carinho, candura e ingenuidade, pureza, ou seja, se tudo é o Bem, onde reside o Mal?

Ele fez-se presente no preconceito a determinar o olhar do homem e da sociedade dirigido à mulher, olhar este sempre pronto a recriminar, não chegando sequer a buscar pela verdade dos fatos. Foi este preconceito que determinou a exclusão de Drizilda do universo

---

[3] Este neologismo é registrado em *O léxico de Guimarães Rosa,* de Nilce Sant'Anna Martins, como um "composto de tipo culto", sendo interessante seu emprego, uma vez que aplicado a mulheres simples vivendo num universo sertanejo distante de qualquer tradicional refinada cultura. Este é um procedimento muito comum na obra Roseana onde o tratamento dado às personagens sertanejas equipara-se ao tratamento dado às personagens pertencentes aos mais requintados espaços.

[4] "Bisbilhar", segundo Nilce Sant'Anna Martins, é uma palavra derivada do italiano *bisbigliare*, remetendo, por seu valor onomatopaico, a ciciar. O emprego desta palavra revela um autor preocupado com a interação entre som e sentido, conforme revelou a Günter Lorenz em entrevista que lhe foi concedida em 1965: "Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos" (ROSA, Apud Lorenz, 1973, p. 345).

da vida, daquele primeiro espaço do enunciado do qual o narrador ouviu contar e nos transmitiu. Foi este preconceito que a colocou entre os sem-valia, entre aqueles que a sociedade acreditava impossibilitados de ação[5]. O Mal está ainda na ação desrespeitosa, até mesmo violenta, contra a mulher a pouco importar-se com a dor que lhe é imposta, com a conseqüência na vida dela dos atos irrefletidamente praticados. O envolvimento do marido de Drizilda com "outra mulher, incerta ditosa, formosa..." (p. 23), o assassinato e decorrente prisão do irmão da personagem cunham não só a vida do assassino como também a da jovem viúva.

Conclusão

O insólito faz-se, pois, presente em "Arroio-das-Antas", de João Guimarães Rosa, enquanto procedimento registrado na estrutura textual, tendo por objetivo propiciar ao leitor, declaradamente, inquietude frente a fato que poderia ter passado despercebido: a chegada de uma recém viúva de menos de quinze anos em lugar do qual todos os jovens fugiam. A abertura do conto manifesta a indignação do enunciador: "Aonde (...) podia haver assombros?" (p. 22), sendo este "aonde" "o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio mau sertão" (p. 22).

É através da indignação do enunciador que a estória de Drizilda nos é transmitida, envolvendo-nos o processo de alteridade vivido pelas velhinhas que na estória dela, Drizilda, se reconhecem. As velhas senhoras são retiradas da situação de entes à espera da morte. A vida torna a ganhar-lhes sentido e, conjuntamente, querem como que resgatar as dívidas psico-sociais com cada uma delas e já, dada a escassez de fatos que lhes despertassem tal dívida, esquecidas.

O insólito é, pois construído na estrutura textual. Ele é apresentado na abertura do conto como indignação do enunciador, ele é contado pelo narrador através de determinada estória na qual o insólito transforma-se em possibilidade de alteridade de personagens, as velhinhas, com as quais nos identificamos. O insólito é, pois, um procedimento de produção textual, tendo como objetivo o suscitamento de emoções no receptor da obra.

Referências:

ABBAGNANO, Nicolau. *Dicionário de Filosofia.* Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 107-124.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). Tradução de Jayme Salomão. In: _____. *Obras Completas*. vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

[5] As velhinhas, em verdade, revelaram-se bastante competentes para a ação, pois foi graças a elas, à ação de negociar com Deus, que Drizilda retornou à vida. Esta é a insólita visão registrada pelo narrador de "Arroio-das-Antas" a despertar no leitor emoção.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss ds Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.* Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LORENZ, Günter. João Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina.* Panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltada, 1973.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico em Guimarães Rosa.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

PLATÃO. *Mênon*. Tradução de Maura Iglesias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2003.

SEBASTIÃO UCHOA LEITE: O IMAGINÁRIO DO DUPLO

Ana Carolina Rocha Santa Rita (UFF)*

Resumo:
Este trabalho pretende abordar o tema do "duplo" na poética de Sebastião Uchoa Leite, a partir de análise interpretativa dos personagens de cinema presentes em sua poesia.
Palavras-chave:
Poesia, duplo, modernidade
Abstract:
This work wants to accost the "dual" theme on the poetic of Sebastião Uchoa Leite, starting by the interpretative analysis of the movie characters presented on his poetry. Keywords**:** poetry - dual – modernity

O tema do duplo aparece em inúmeras crenças populares e discussões de ordem filosófica, religiosa, psicológica e artística. No âmbito literário, aparece com uma insistência particular durante o século XIX e se faz presente até hoje na poesia remetendo a questões inquietantes para o ser humano – sua identidade e seu destino.

No fim do século XVIII e início do XIX surge a ênfase ao duplo sob um olhar psicológico – o ser divido em dois, o encontro com o outro, o estrangeiro íntimo que habita cada um. As conquistas do Romantismo, relativas à valorização da subjetividade, do sonho, do símbolo e do imaginário, provavelmente corroboraram para o desenvolvimento dos estudos psicológicos que incluem a alteridade e o duplo.

A poesia de Uchoa Leite é permeada pela duplicidade de ambientes, de perspectivas e do Eu – ora divido em dois, ora duplicado e nunca inteiro. Ao longo de sua obra, torna-se perceptível o processo de ruptura entre pessoa lírica e composição poética, que vem a se desenvolver e culminar no processo de duplicação seguida de dissolução do Eu, responsável pelo caráter de destruição tão presente nesta poesia.

Trata-se, portanto, de um eu-poético ameaçado, em constante estado de iminência à destruição. Esta ameaça, no entanto, não se restringe ao Eu, se estende ao espaço que o inclui, aos objetos que são percebidos por ele e até mesmo a própria realidade; o que torna questionável a existência de algo.

Este sujeito ameaçado e angustiado convoca, por vezes, personagens consagrados pelo cinema, imbuídos de uma curiosa essência dupla. Estes personagens estão a margem da sociedade e carregam consigo a problemática de não serem humanos e nem deixar de serem humanos, de não se incluírem na sociedade mas não estarem alheios a ela, de serem temidos mas queridos:

V Internacional (livro Antilogia)

* Universidade Federal Fluminense, Bolsista CAPES (Mestrado).

antes que destruam vocês
atenção amigos ocultos
drácula
nosferatu
frankenstein
mr. Hyde
jack the ripper
m – o vampiro de dusseldorf
monstros do mundo inteiro:
uni-vos!

O surgimento destas figuras na poesia, primeiramente, se constitui como um rompimento com a tradição da lírica, e seria responsável por um pacto de não-identificação, já que se trata de figuras marginalizadas, teoricamente temidas, que foram convocadas para o combate à idéia de boa sociedade. No entanto, a convocação destas figuras já indica uma identificação entre elas e o Eu, que quer mostrar-se à parte desta boa sociedade e contrário aos heróis cristalizados; além da identificação entre leitor/expectador e os anti-heróis, os vilões, os fora da lei, enfim, as figuras marginalizadas.

O vampiro, "monstro" mais recorrente nos poemas de Uchoa, apresenta uma peculiaridade interessante - não tem reflexo, ou seja, quando posto diante do espelho nada aparece; ele não é capaz de ver-se. Sobre essa questão, o autor Clément Rosset no livro *O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão* defende que o destino do vampiro, seria jamais poder provar sua existência por meio do desdobramento real do único e, portanto, só existir problematicamente. Mais que isso, Rosset defende que esta seria a condição intrínseca a todos os seres humanos e a todas as coisas, já que o espelho não mostra o eu, mas o inverso da superfície do eu, um outro, um reflexo.

A crença ou receio de se ter um duplo de si tem sido discutido por diversos campos do saber - como a clonagem pela ciência e a alma pela religião – além de ser tema de inúmeras obras ficcionais. Segundo Clément Rosset, ter (ou ser) um duplo em certos casos significaria o não reconhecimento do único e a não aceitação da vida; em outros casos significaria o medo ancestral da morte, e o duplo representaria então "uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito" (ROSSET, __: 88).

Em Uchoa Leite, percebemos o reconhecimento de uma vida que se esvai, talvez uma entre-vida, situada nem na vida nem na morte; um Eu cuja angústia se justifica, contraditoriamente, pela permanente ameaça de destruição somada à incerteza de existência. O duplo surge neste contexto para apontar um Eu que não é inteiro – ora dividido entre matéria e consciência, ora desdobrado em mais de uma personalidade. No poema "Drácula" (do livro *Antilogia*), por exemplo, aparece esse desdobramento:

Drácula
esvoaço janela adentro
estou aqui ao lado
do teu pescoço longo e branco
com meus dentes pontiagudos
para esse coito tão vermelho

você desperta em transe
esvoaço outra vez
à meia luz dos lampiões
de volta a minha máscara
quando entro na sala
com a cara distinta e lívida
de olheiras esverdeadas
a minha imagem em negativo
não se reflete no espelho
você solta um grito de horror
esvoaço janela a fora

Neste poema, diferente do anterior, o Eu não convoca vampiros, ele é o vampiro. Nos primeiros versos, pronto para o ataque, ele se aproxima da vítima, que está inconsciente. Assim que a vítima desperta, ou seja, torna-se consciente, o vilão em potencial se fragiliza, perde o ímpeto do ataque e se esquiva. Coloca a sua máscara e volta à cena supondo-se disfarçado. Mas é reconhecido quando sua imagem não aparece no espelho, neste momento a vítima em potencial reage gritando, e o vampiro foge.

O Eu, neste poema, além de apresentar uma natureza dupla, parece criar mais um duplo no momento em que coloca a máscara. Talvez o tenha feito com o intuito de ser aceito pelo outro, mas o duplo que fabricou acaba por servir como representação infeliz de sua unicidade, cuja natureza temida, talvez ele tenha agravado. Caso tivesse se mostrado sem máscaras talvez fosse "perdoado", já que somado a sua natureza tenebrosa o fato de ter simulado ser alguém que não é duplicou o susto levado pela "vítima". Repare que o ambiente em que a cena se dá aponta para o mundo do reflexo, o mundo do duplo; a vítima em seu sono pode estar experimentando a existência do outro em si mesma - através de sonhos e pesadelos -, enquanto o vampiro realiza essa experiência a todo momento pelo fato de carregar em si uma natureza dupla e contraditória. Tanto o sonho como o espelho possibilitam que o outro surja, um outro que pode ser o desdobramento do Eu.

O encontro com o duplo é geralmente temido, é comum temer-se o que não se conhece, ainda mais se este desconhecido fizer parte de si. Talvez por isso o vampiro tenha fugido no final da cena, pois no momento em que ele assume sua identidade humana (ao colocar a máscara e desistir do ataque) o olhar da vítima o define como não-humano e ocorre uma crise de identidade. Há, neste momento, a problemática do encontro entre o Eu e seu duplo, que ilustra a experiência do estranho, descrita por Freud.

Segundo Sigmund Freud, no capítulo "O estranho" do volume XVII de sua obra completa (1917-1918), o estranho é algo secretamente familiar, que foi submetido à repressão e em algum momento veio à tona; em outras palavras, seria uma parte do eu que lhe é revelada em algum momento de sua vida. O autor sugere que o tema do estranho estaria relacionado com o que é assustador (com aquilo que desperta medo ou horror) e que é ao mesmo tempo conhecido, familiar. E acrescenta que este tema diz respeito ao fenômeno do duplo, na medida em que um sujeito possui sentimento, conhecimento e experiência em comum com o outro, ou identifica-se com outra pessoa de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou ainda substitui o seu próprio eu por um estranho.

A experiência do estranho, conceituada por Freud, muito tem em comum com a "existência" problemática dos personagens convocados por Uchoa Leite. O estranho no vampiro, por exemplo, seria seu desejo por sangue humano, ora reprimido ora saciado. No poema "Drácula" enquanto a vítima dormia, prevaleceu no vampiro o seu instinto primitivo; quando ela acorda, ele se fragiliza e desiste da investida assassina.

Otto Rank (1914), autor que desenvolveu relações tanto entre o duplo e a sombra quanto entre a alma e os reflexos em espelhos, defende que originalmente o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, ou uma negação do poder da morte. Sobre esta tese, Freud afirma que:

> Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o 'duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 1918: 252)

Freud acredita que a idéia do duplo não desaparece necessariamente com o passar do narcisismo primário, pois provavelmente este duplo receberá um novo significado com o desenvolvimento do ego; em conseqüência disso será formado um recurso que consegue resistir ao resto do ego, capaz de observar e criticar o eu e de exercer censura sobre ele, este recurso seria o que conhecemos como "consciência".

Ainda a partir do poema "Drácula", o crítico Luiz Costa Lima, em seu ensaio "A poética átona de Sebastião Uchoa Leite" (livro *Pensando nos Trópicos*) acredita que a voz na poesia de Uchoa Leite seria a voz de um "ator", por meio do qual o autor, sem se pôr em cena, transmitiria seu discurso:

> Na condição de ator, ele pertence ao mundo do faz-de-conta que permite ao livro que o inclui conter confissões nada 'confessionais' (...) Insistir em seu caráter de ator significa não só acentuar a co-presença da ironia distanciadora, como destacar a diferença da poética átona de certo vitalismo que exalta o marginal e o criminoso enquanto operadores estéticos. (LIMA, 1991, p.175)

Segundo Costa Lima, o livro *Antilogia* (1972-1979) inaugura a dicção do autor, que se faz presente em sua poesia a partir da fusão de duas figuras - o vampiro, com sua proximidade excessiva em relação ao outro, e o *voyeur*, que observa de longe, de outro plano.

É interessante pensar na relação entre o surgimento/desaparecimento destas figuras e a aproximação do autor com a morte; em *Antilogia* surge o vampiro, personagem que suga a vida de outras pessoas, hábito que exige um contato direto e íntimo com elas, em *A espreita* (2000) o vampiro desaparece e surge o voyeur, distante fisicamente mas com o olhar direcionado para os outros. O interesse na vida do outro se mantém, mas há uma mudança especial na relação entre Eu e Outro – antes, na figura do vampiro, a sobrevivência do Eu dependia do detrimento do outro, havia uma interferência destrutiva. Agora na figura do voyeur, o desejo de apreensão da vida do outro se mantém mas não há interferência, o Eu passa despercebido ao olhar do outro. Este Eu, antes tão fisicamente ativo ("esvoaço janela adentro/ esvoaço janela a fora), agora observa, passivo, secretamente

a vida alheia. Talvez olhe para fora porque não queira olhar para si, mas a proximidade com a morte parece empurrá-lo ao encontro de si mesmo, já que em certo momento o voyeur dá lugar a um Eu, que passa a olhar e descrever seu próprio corpo doente:

> Uma voz do subsolo (livro A espreita)
> Não entendo a minha doença
> Menti sobre mim mesmo
> Menti de raiva
> Quem pode vangloriar-se
> De suas doenças?
> Uma grande dose
> De consciência
> Não só:
> Qualquer consciência
> É uma doença
> Remoendo-se em segredo

Neste momento parece que a voz do autor se faz presente como nunca, pois, aparentemente não perpassa por nenhuma máscara ou personagem; e talvez o momento em que isso ocorre não seja aleatório. Sobre este momento, no qual a experiência da doença aproxima o Eu da morte, Clément Rosset nos diz algo interessante:

> Esta fantasia de ser um outro cessa naturalmente com a morte, porque sou eu quem morro, e não o meu duplo: a frase célebre de Pascal (‘Morre-se só’) designa muito bem esta unicidade irredutível da pessoa face à morte, mesmo se ela não a tem principalmente em vista. A morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo. (ROSSET, p.97)

Talvez fosse essa coincidência, da qual falou Rosset, que o Eu de Uchoa Leite estivesse evitando ao convocar para sua poesia as figuras marginalizadas, com as quais provavelmente se identifica.

Sobre a experiência da doença, no poema “Uma voz do subsolo”, do livro *A espreita* (2000), há uma equivalência entre “consciência” e “doença”, como se a consciência – a voz do interior, ou do “subsolo”, que aprova ou reprova as ações do eu – fosse responsável pelo detrimento do corpo (matéria). Vários outros poemas fazem menção à “consciência”, muitas vezes dotada de teor negativo, como no poema a seguir, do livro *Antilogia* (1972-1979):

> 3. que esperam de mim?
> não sou ninguém
> não me puxem pelo braço
> sou revel
> a minha consciência é o verme
> e eu sou o cria corvos

Percebemos, mais uma vez, a "consciência" como algo destruidor do corpo, já que o "verme" tem como função decompor a matéria; e o eu, dono da "consciência", se auto-declara o criador de aves que se alimentam desta matéria em decomposição. No entanto, vale a pena chamar atenção para a diferença de tom na voz dos poemas: no poema "3", do livro *Antilogia* (1972-1979), há, como em vários outros poemas deste livro, um tom ficcional que aproxima os versos a um filme de terror, principalmente por causa da presença de elementos como "corvo", "vampiro", "monstros" e afins; enquanto em "Uma voz do subsolo", escrito mais recentemente (do livro *A espreita* – 2000), o tom é mais realista, mais reflexivo, mais sério e mais distante da esfera dos personagens.

Podemos supor uma relação de continuidade entre essas vozes, relativa à possível presença da dicção do autor na enunciação. O eu de "3" é um eu ativo, que interage com o outro e declara para seus interlocutores o que é e o que deixa de ser; no entanto, apesar de tantas declarações trata-se de um eu que não se mostra de verdade, se sustenta atrás da máscara "antilírica" do "revel", do "verme" e do "cria corvos"; trata-se da voz de um "ator", como definiu Costa Lima. Em contrapartida, o eu de "Uma voz do subsolo" é um eu cheio de dúvidas e enganos, que revela questionamentos e assume que mentiu para si próprio; é um eu, portanto, mais humano, mais próximo à dicção do autor. É como se as máscaras caíssem de um livro para o outro, e o eu – em *Antilogia* duplicado através dos personagens – vê-se em *A espreita* dividido entre corpo e consciência e ameaçado de dissolução.

O crítico literário Davi Arriguci Jr, no texto "O guardador de segredos", em que comenta o livro *A espreita*, defende que esta ameaça de dissolução da qual tratamos é na verdade um desejo de dissolução do eu, desejo este que estaria refletido no tom lúdico, irônico, paródico e grotesco dos poemas, assim como no fascínio pela matéria em desagregação e no olhar direcionado para a destruição. Quanto a questão da consciência, Arriguci endossa a tese de que ela seria a responsável pela corrosão do corpo:

> Recusando-se ao desvelamento lírico, a consciência vela o tempo todo na espreita: vigia e se viagia, espia o mundo e a si mesma sem descanso, enrodilhadas nas dobras de si mesma como a víbora, encoberta nos desvãos das sombras que ela própria devora, transformando-se na própria doença. (ARRIGUCCI, 2000)

Segundo Arriguci, o tema da doença em *A espreita* aponta para um eu, antes resguardado que agora torna pública sua experiência, que vem a ser também uma circunstancia biográfica. O elemento biográfico estaria presente de forma disfarçada, sob a penumbra de um enredo que, por si só, já é sombrio e esquivo, o que corrobora com a hipótese de que o sujeito na poesia de Uchoa Leite, sobretudo neste livro, conteria a voz do eu empírico, em outras palavras, seria um duplo do autor.

Atribuir a uma pessoa real a voz que fala no texto é sempre perigoso e polêmico, até mesmo quando é o próprio autor quem atribui a si mesmo essa voz. Reconhecer circunstâncias biográficas em poemas ora é tido como algo corriqueiro pelo crítica literária, ora como tabu. Isso ocorre, provavelmente, pelo receio de que os rótulos (atrelados a conceitos instáveis) venham a limitar a problemática da obra.

Segundo Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico – de Rosseau à internet*, desde o século XVII os leitores passaram a procurar a presença do autor nas obras, mesmo em produções que não pareciam autobiografias, de tal modo que foram criados novos hábitos de leitura. Apoiado em Benveniste, Lejeune dedica-se neste livro a discutir questões relativas ao gênero autobiográfico e diferenciar os conceitos "autobiografia" e "romance autobiográfico", sem deixar de lado a intercessão entre estes conceitos e a esfera poética.

Lejeune acredita que o autor é a linha de contato entre o texto e o extratexto e que a autobiografia está ligada a uma identidade assumida na enunciação. Para ele é legítimo perguntar a respeito da "primeira pessoa", se é a pessoa psicológica (exterior à linguagem) que se expressa por meio da pessoa gramatical, ou se esta pessoa psicológica não seria um efeito da própria enunciação. Além disso, ele enfatiza o uso do nome próprio como centro das discussões a respeito da identidade, e a define a partir de três termos – autor, narrador e personagem:

> Narrador e personagem são figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. (LEJEUNE, p.36)

Sem dúvida, o uso do nome próprio leva o leitor a vários questionamentos, dentre eles se este nome deve ser percebido como fictício ou real, se este uso refere-se ao eu empírico ou trata-se de um duplo fictício criado pelo próprio autor, e como se articulam as categorias de verdade e realidade neste texto. O poema "Gênero Vitríolo" de Uchoa Leite nos incita alguns destes questionamentos:

> Gênero Vitríolo
> do outro lado é o meu não-corpo
> uns tomam éter outros vitríolo
> eu bebo o possível
> bebo os mordentes
> sou todo intestino
> com fome de corrosão
> bebo o anti-leite
> com gosto de anti-matéria
> salto para o lado do meu outro
> aperto a mão
> do anti-sebastião u leite
> e explodo

Neste poema foi empregado a primeira pessoa do singular, no qual o eu narra o estado duplo em que se encontra. O nome próprio do autor é citado pelo eu referindo-se ao outro, que também é ele, porque neste caso ele são dois. Teríamos então um narrador em primeira pessoa (eu) e um personagem (o anti-sebastião u leite), juntos eles remeteriam ao autor, que seria uma pessoa e uma anti-pessoa. Este poema é crucial no que diz respeito à essência da poética que enfocamos, pois reúne em si o caráter ácido da poesia de Uchoa (declarada desde o título), o estado duplo em que o eu se encontra (divido e ameaçado de

dissolução), e a possível presença do autor na obra (especulada, neste caso, pelo uso do nome próprio).

O autor Roland Barthes, em *O rumor da língua*, é nitidamente contra a tese de que o eu-poético pode em algum momento se igualar ao eu empírico. Segundo Barthes, a escrita nasce a partir da morte do autor, ela seria a destruição de toda voz e toda origem. No capítulo "A morte do autor", ele concorda com Mallarmé no que diz respeito a sua teoria de que quem fala é a linguagem e não o autor, e exalta sua poética como aquela capaz de suprimir o autor em proveito da escrita. Para Mallarmé, a interioridade do autor parecia-lhe superstição.

Barthes esclarece que a figura do autor nem sempre existiu, é um personagem criado por uma sociedade pós Idade Média - influenciada pelo empirismo inglês, pelo racionalismo francês e pela fé na Reforma - que acabou por descobrir o prestígio da "pessoa humana". Ele acrescenta que o surrealismo, obviamente, contribuiu para o processo de dessacralização do autor, e que sob o aspecto lingüístico o autor nunca é mais do que aquele que escreve, porque a enunciação é um processo vazio que funciona sem que seja necessário preenche-lo com a pessoa dos interlocutores. Segundo ele "dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escrita" (BARTHES, p.69), e a recusa de travar o sentido seria uma atitude revolucionária, pois significaria "a recusa de Deus e de suas hipóteses: a razão, a ciência, a lei" (BARTHES, p.70).

Assim como Roland Barthes, outros grandes nomes defendem um pensamento similar a este, tais como Antoine Compagnon e Michel Foucault.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, dedicou-se a discussão pertinente ao tema da citação e aos conceitos de posse, apropriação e propriedade. Neste sentido, fez várias considerações a respeito da escrita, entre elas a defesa de que autor é uma coisa e sujeito da enunciação é outra. Para Compagnon, o sujeito surge a partir da enunciação, nunca antes; e não deve haver exigência de identificação entre o autor e o sujeito da escrita.

Michel Foucault, em *O que é um autor?*, apresenta um discurso próximo ao pensamento estruturalista de Barthes, ele acredita na relação entre escrita e morte, manifestada no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve. Segundo Foucault, "a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel de morto no jogo da escrita" (FOUCAULT, p.36). No entanto, ele reconhece que o nome próprio e o nome do autor têm seguramente alguma ligação com o que nomeiam.

Como podemos notar, a problemática em torno da figura do autor e da citação de um nome próprio é preocupação de vários autores. No caso do poema "Gênero Vitríolo", o autor cita seu próprio nome (e sobrenome!), o que torna a problemática ainda mais curiosa. Embora seja uma afirmação perigosa, faz sentido pensar que Sebastião Uchoa Leite torna-se tema declarado de sua própria poética, pois na medida em que o eu afirma apertar a mão do seu outro e este outro é (segundo o poema) o "anti-sebastião u leite", quem seria então este eu, além do próprio autor trazido para a cena através do sujeito que se diz duplo? Supor um outro personagem que seria o duplo do "anti-sebastião" parece exagero, embora não seja exagero pensar que o autor assume a posição de personagem no momento em que se inclui em seus versos. Caso a citação aqui fosse de um nome próprio de outro poeta

ficaríamos na dúvida se o eu teria um lado contrário a estes poetas, ou se estes poetas teriam sido transformados em personagens do enredo. Mas se tratando do nome do próprio autor, é provável que este tenha se incluído como personagem; a dúvida persiste em relação a presença do eu empírico, se ele estaria ali igualado ao eu-poético ou não. Se a voz deste eu, que é narrador, que é personagem e que é Sebastião Uchoa Leite, seria de fato a voz da pessoa do autor ou de um personagem com o nome do autor.

Enfim, não se resolve este problema, que parece ser raiz de várias outras questões dentro da poética analisada, mas a inclusão do gênero poético na discussão a respeito da figura do autor e seus duplos torna-se válida para a ampliação de conceitos relativos à escrita autobiográfica e para o avanço no entendimento da poesia de Sebastião Uchoa Leite.

Referências:

BORGES, Jorge Luis. O livro dos seres imaginários/ Jorge Luis Borges, colaboração Margarita Guerrero; tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSSET, Clément. O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, __.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LYOTARD, Jean-François. O inumano- considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa: 1997.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: Dicionário de figuras e mitos literários das Américas. Tomo editorial e UFGGS Editora__.

JUNIOR, Davi Arrigucci. “O guardador de segredos”. In: Folha de São Paulo. (São Paulo, 10 de junho de 2000)

LIMA, Luiz Costa. “A poética átona de Sebastião Uchoa Leite”. In: Pensando nos trópicos.

ENTRE O SÓLITO E O INSÓLITO: A CRÍTICA SOCIAL EM NARRATIVAS BALZAQUIANAS E CAMILIANAS.

Ana Luísa Patrício Campos de OLIVEIRA (USP) *

Resumo:
Como sabemos, Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco são escritores fundamentais para uma compreensão aprofundada da literatura oitocentista elaborada em França e Portugal. Isto porque ambos os romancistas inauguram, em suas respectivas literaturas nacionais, a profissão das letras, decorrência imediata da ascensão econômica e artística da burguesia, e tornam-se os primeiros escritores profissionais de seus países. Para além desta semelhança histórica, algumas similitudes entre ambos os legados valem ser mencionadas: a vastidão de suas produções ficcionais e a intenção sempre incontornável de crítica social, aspecto *sine qua non* destes escritos oitocentistas. Entretanto, apesar da existência de alguns estudos acerca das obras destes autores, análises que visam notar as semelhanças e diferenças que podem ser estabelecidas entre uma e outra obra, existe uma parcela de seus legados que permanece ainda não abordada de maneira comparativa: algumas narrativas em que há a presença de elementos insólitos. Assim sendo, e levando-se em conta o caráter inédito deste estudo, propomo-nos a analisar algumas narrativas balzaquianas e camilanas que possuem a presença inquietante de componentes insólitos, mas que fazem desta dimensão fantástica uma forma inovadora, em suas obras, de promover o exame das sociedades francesa e portuguesa que constam nas tramas, estabelecendo, desse modo, um interessante jogo entre o real e o irreal, entre o sólito e o insólito.

PALAVRAS-CHAVE:
Camilo Castelo Branco; Honoré de Balzac; Literatura Comparada; Literatura Oitocentista; Elementos Insólitos.

Como sabemos, Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco são escritores fundamentais para uma compreensão aprofundada da literatura oitocentista elaborada em França e Portugal. Isto porque ambos os romancistas inauguram, em suas respectivas literaturas nacionais, a profissão das letras, decorrência imediata da ascensão política, econômica e artística da burguesia (Cf. HAUSER, 1973).

Com efeito, esses dois autores europeus são considerados os maiores expoentes, em França e Portugal, desse novo modelo artístico: Balzac e Camilo são os primeiros a experimentarem as mazelas e as benesses da carreira literária, deparando-se com a árdua empreitada de suprir os anseios romanescos do público burguês e do mercado editorial oitocentista. Por si só, esta coincidência já nos encaminha a uma comparação entre eles, uma equiparação muito recorrente na crítica portuguesa. Por exemplo, Silva Pereira, em seu

* Aluna de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Universo Ilustrado, de 1877, afirma: "Hoje temos o festejado romancista Camilo Castelo Branco, dito o nosso Balzac." (PEREIRA apud CASTRO, 1960, p. 121).

Contudo, ao adentrarmos aos meandros de seus cânones romanescos, torna-se ainda mais inevitável essa comparação, visto que muito dos procedimentos e expedientes presentes na ficção balzaquiana também são facilmente detectados no cânone camiliano. As principais semelhanças que podemos evidenciar entre as literaturas aqui focadas são: a finalidade de retratar e de estudar, sistematicamente, o "homem em função de seu meio social" (CASTRO, 1960, p. 21), por meio da descrição e da análise das sociedades francesa e portuguesa oitocentistas, respectivamente; a constituição verossímil das personagens, "tipos" (CASTRO, 1960, p. 31) sociais que fazem possível o intuito de crítica social; o retorno das personagens em diferentes romances – procedimento que permite que elas sejam abordadas em diversas fases de suas trajetórias e em distintos contextos sociais (Cf. BUTOR, 1974); e semelhante estrutura narrativa – baseada na "localização da ação – apresentação das personagens – desenvolvimento da ação – desenlace" (CASTRO, 1960, 151).

Todavia, apesar da existência inconteste dessas semelhanças nos escritos de ambos os autores, parece-nos que nem somente de pontos de convergência se nutre a comparação entre Balzac e Camilo. No presente artigo, procuraremos evidenciar duas dessemelhanças, sendo elas o modo como se opera a crítica social e a forma de abordagem de elementos insólitos. Para tanto, analisaremos, brevemente, duas obras romanescas, a balzaquiana *La peau de chagrin* (1831) e a camiliana *O Esqueleto* (1865), narrativas a partir das quais pretendemos evidenciar as divergências acima apontadas. Entretanto, antes de iniciarmos esta apreciação contrastiva das obras, faz-se necessário um aporte teórico.

Segundo Houaiss, o termo "insólito" refere-se a algo que "não é habitual; infreqüente, raro, incomum, anormal" (2001, p. 1625) ou ainda àquilo que "se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição" (2001, p. 1625). Nesse sentido, a adoção de elementos insólitos, em uma contingência narrativa, finda por instaurar uma atmosfera de estranhamento junto à obra literária.

De fato, assim como conceitua Todorov, em seu *As Estruturas Narrativas* (1970), a intervenção de um elemento estranho, fantástico pode ser classificada de diferentes formas e esta categorização depende diretamente do modo como podemos explicar tal aparecimento, se racionalmente ou se sobrenaturalmente. Vale ressaltar que, de acordo com o autor, o fantástico reside, justamente, na hesitação entre estas explicações que, uma vez escolhidas, encerram a ambigüidade fantástica.

As possíveis classificações para narrativas fantásticas são: estranho puro – narrativas em que eventos insólitos têm uma explicação puramente racional, pois "as leis da natureza permanecem inatas e permitem explicar o fenômeno descrito" (TODOROV, 1970, p. 156), como no caso de surpreendentes coincidências; fantástico-estranho – obras em que a hesitação fantástica dura longo tempo, mas que tem por desfecho uma solução racional; fantástico-puro – narrativas em que não existe uma explicação para o evento inabitual; fantástico-maravilhoso – obras em que a ambigüidade fantástica tem por desenlace uma constatação do sobrenatural, do maravilhoso; maravilhoso-puro – narrativas em que o emprego do insólito está a serviço de realidades que não são as nossas, como no caso dos contos de fada ou da ficção científica. É importante destacar que, segundo Todorov, a

dimensão do fantástico somente não está presente em uma obra literária em que há a adoção de elementos insólitos, quando o sentido poético ou alegórico torna-se predominante nas mesmas (1970, p. 152). Feito o intróito teórico, passemos à análise dos romances.

Em *La Peau de Chagrin – A Pele de Onagro*, em português – encontramos a presença do insólito enquanto um elemento estruturante da ação romanesca, característica ficcional muito em voga na literatura francesa do período (Cf. BATALHA, 2003). Raphaël de Valentin é um jovem poeta de origem aristocrática, órfão e pobre, que cai na miséria depois que todos os seus bens são retomados, apesar de um intenso empenho da personagem para que isso não acontecesse, após a primeira Restauração:

> A Restauração, porém, que deu à minha mãe bens consideráveis, arruinou meu pai. [...] Poderíamos ser condenados a restituir os rendimentos [...] de 1814 a 1817; neste caso, a fortuna de minha mãe mal chegaria a salvar a honra de nosso nome.
> [...] quando o Sr. de Villèle exumou, expressamente para nós, um decreto imperial sobre as prescrições, e desse modo nos arruinou, assinei uma permissão para a venda das minhas propriedades, ficando apenas com uma lha sem valor, situada no meio do Loire e onde estava o túmulo de minha mãe. (DE BALZAC, 1954, p. 77-78)

Acostumado a uma vida de luxo durante toda a infância e a juventude, Raphaël não se adapta com facilidade a uma vida de privações:

> Os credores haviam-me obrigado a vender a nossa mobília. Habituado desde a mocidade a dar grande valor aos objetos de luxo de que vivera cercado, não pude evitar de manifestar certa estranheza diante daquele resto de conta exigido. (DE BALZAC, 1954, p. 78)

No entanto, mesmo inadaptado, ele decide viver muito modestamente, com o pouco dinheiro que lhe resta, a fim de reconquistar um lugar de destaque junto à alta sociedade parisiense:

> Meus mil e cem francos bastavam para a minha manutenção durante três anos, e eu me fixara esse prazo para publicar uma obra capaz de atrair a atenção do público para mim, de me assegurar a fortuna ou a fama. Alegrava-me ao pensar que ia viver de pão e leite, como um solitário da Tebaida, mergulhado no mundo dos livros e das idéias, numa esfera inacessível no meio desta Paris tão tumultuosa, esfera de estudo e de silêncio onde, como as crisálidas, eu constituiria um túmulo para dele ressuscitar brilhante e glorioso. Ia arriscar-me a morrer para viver. (DE BALZAC, 1954, p.84)

Desse modo, Raphaël passa a experimentar uma vida com pouca comida em uma pensão modesta "nos bairros desertos de Paris" (DE BALZAC, 1954, p. 86), moradia na qual ele conhece uma bela jovem, Paulina. Contudo, todo este esforço não resulta na glória tão almejada pelo jovem ambicioso, pois ele não consegue concluir sua obra, uma comédia "que me devia dar em poucos dias a fama, a entrada nessa sociedade onde eu queria

reaparecer no pleno gozo das regalias conferidas ao homem de talento" (DE BALZAC, 1954, p. 89). Consciente de seu fracasso, Raphaël perde as esperanças de retornar ao grande mundo parisiense, com todo o luxo e a elegância que outrora lhe pertenceram e agora lhe parecem inatingíveis, e decide se suicidar. No entanto, como um suicídio à luz do dia lhe figura indigno, ele resolve entrar em um Antiquário para distrair seus sentidos em um local repleto de objetos históricos.

Nesse momento, um velho comerciante que lá está percebe sua angústia e lhe oferta um pedaço de pele de onagro, uma espécie de asno, capaz de lhe satisfazer todo e qualquer desejo. Entretanto, como alerta o ancião, essa benevolência do talismã não traz somente realizações, visto que, em troca de cada desejo satisfeito, a pele diminui de tamanho e também encurta a vida de quem o faz. Sem pensar duas vezes, Raphaël de Valentin aceita esta condição fatal da pele de onagro e decide: "– Pois bem, sim, quero viver com excesso! [...] Eu havia resumido a minha vida no estudo e no pensamento; mas, eles nem ao menos me alimentaram [...]." (DE BALZAC, 1954, p. 38).

Desse dia em diante, Raphaël conquista tudo aquilo que almeja: é convidado para um banquete luxuosamente preparado, herda uma imensa fortuna e vive de renda, goza de todos os prazeres que uma existência abastada pode proporcionar etc. Todavia, na medida em que seus desejos são satisfeitos e a vida de excessos e dissipações vai transcorrendo, a pele de onagro vai, paulatinamente, diminuindo, na mesma proporção em que sua saúde vai minguando. Até que, no final do romance, apesar da derradeira e intensa luta de Raphaël pela vida – ele opta pela reclusão e busca uma solução científica para reverter o encurtamento do talismã –, o protagonista finda por morrer em decorrência de uma doença pulmonar, no momento em que a pele de onagro também desaparece.

Como podemos notar, a presença deste elemento fantástico na trama de *La Peau de Chagrin*, mostra-se enquanto algo que estrutura a ação romanesca, uma vez que sua existência está diretamente relacionada à vida do protagonista e ao modo como ele a conduz: uma busca inicial de viver abastadamente em meio à sociedade francesa oitocentista e uma derradeira saga por mais tempo de vida e a destruição do talismã. E, como ao cabo dos sucessos não se encontra uma razão lógica que explique seu funcionamento, podemos inferir, em uma primeira leitura, que se trata de um romance sob a égide do "fantástico-maravilhoso". Contudo, segundo Todorov, essa interpretação pode ser suplantada pelo caráter alegórico que a pele de onagro possui, visto que este talismã simboliza a própria vida de excessos levada por Raphaël: descomedimentos, gozos exagerados, noites mal dormidas, bebedeiras, relapsos com a saúde naturalmente encaminham um ser humano a ter seu tempo de vida diminuído, ainda mais uma personagem como Raphaël, alguém com provável histórico familiar de doenças respiratórias: " – [...] Minha mãe não terá morrido de doença do peito?" (DE BALZAC, 1954, p. 138).

De acordo com Todorov, a pele representa, na conjuntura do texto, a opção de Raphaël por uma vida de intemperanças, que nada mais é do que um suicídio lento, assim como Rastignac, personagem amigo de Valentin, prenuncia nas primeiras páginas do romance: "A intemperança, meu caro, é a rainha de todas as mortes. Não leva ela à apoplexia fulminante? A apoplexia é um tiro de pistola que não erra o alvo. As orgias nos proporcionam todos os prazeres físicos; não é isso o ópio em pequenas quantidades?" (DE

BALZAC, ano, p. 141). Sob este prisma, finaliza Todorov: "Rastignac diz no fundo a mesma coisa sobre o que significa a pele de chagrém: a realização dos desejos conduz à morte. O sentido alegórico da imagem é *indireto* mas claramente indicado." (TODOROV, 1975, p. 75, grifo do autor).

Em último lugar, podemos ressaltar que o caráter alegórico do talismã se torna ainda mais pertinente quando atentamos ao fato de que os eventos aparentemente fantásticos da trama, os desejos satisfeitos de Raphaël, integram de modo verossímil a conjuntura narrativa, uma vez que eles não dependem, necessariamente, de alguma explicação sobrenatural ou fantástica da pele de onagro: Raphaël já estava sendo procurado por seus amigos para participar de um banquete quando ele deseja participar de um jantar suntuoso; os duzentos mil francos de renda que Raphaël almeja ter para o resto de sua vida surgem por meio de uma herança que há muito tempo lhe havia sido destinada; o amor da bela Paulina já lhe pertencia quando o protagonista formula seu desejo etc.

Dessa forma, estamos diante de uma obra balzaquiana que faz uso de um elemento insólito como meio de estruturar a trama romanesca e conferir-lhe uma dimensão pertencente ao "fantástico-maravilhoso", dimensão esta que se faz predominantemente alegórica. De fato, podemos constatar também a intensa articulação deste elemento com a crítica social presente no romance, assim como, por muitos momentos, enunciamos esparsamente no transcorrer da análise. Isto porque, a presença do talismã se mostra intimamente imbricada à ambição da personagem Raphaël em ser novamente rico e poder participar ativamente da vida luxuosa da argentária Paris. Nesse sentido, observamos um intenso jogo entre o sólito e o insólito neste romance, uma articulação que finda por ressaltar o quanto um elemento fantástico pode contribuir para a percepção do ambiente real, social que o circunda.

Em verdade, a critica social que consta nas páginas desse romance possui um viés caracteristicamente balzaquiano. Em outras palavras, encontramos uma tessitura crítica que procura evidenciar que, apesar do entorno capitalista que prepondera na sociedade francesa do século XIX, as personagens preservam algo de sua bondade natural. Vejamos, brevemente, como se dá esta perspectiva.

Retomando o que ficou disperso anteriormente, em *La Peau de Chagrin*, encontramos um meio social calcado nas relações de interesse financeiro e em atitudes e sentimentos relacionados ao meio pecuniário, como a corrupção, a ambição, a vaidade, o orgulho etc. Por exemplo, durante o transcorrer do banquete-orgia em que Raphaël fica sabendo da herança que lhe pertence e que ele crê ser fruto de um desejo realizado pela pele de onagro, temos a seguinte fala do banqueiro Taillefer para o novo milionário:

> – Bravo! [...] Você compreende bem a fortuna, ela é patente de insolência. Você é dos nossos! – Meus senhores, bebamos ao poder do dinheiro. O Sr. de Valentin, tornado seis vezes milionário, chega ao poder. É rei, pode tudo, está acima de tudo, como todos os ricos. Para ele, de agora em diante, OS FRANCESES SÃO IGUAIS PERANTE A LEI é uma mentira inscrita no cabeçalho da Carta. Não obedecerá às leis, as leis é que lhe obedecerão. Não há cadafalso nem carrasco para os milionários. (DE BALZAC, 1954, p. 159, grifo do autor)

No entanto, apesar de viver cercado dessas contingências de supervalorização dos bens materiais e da corrupção que delas advém, muitas delas presentificadas no trama por meio das possíveis realizações do talismã, Raphaël, no começo do romance, momento em que ele mais ambiciona uma vida de luxo que lhe parece inatingível, não se constitui enquanto uma personagem completamente ensimesmada e, mesmo sozinho no mundo, desesperançado, sem dinheiro e pretendendo o suicídio, é capaz de olhar para um semelhante necessitado e ter piedade:

> [...] um pobre velho tímido, doente, fraco, ignobilmente vestido com um pano esburacado, disse-lhe com uma voz surda:
> – Senhor, me dê *o que quiser*, rezarei a Deus pelo senhor...
> Mas, quando o moço olhou para o velho, este se calou e não pediu mais nada, descobrindo, talvez, naquela fisionomia fúnebre, a máscara duma miséria mais amarga que a sua. [...]
> O desconhecido [Raphaël] atirou [su]as [últimas] moedas ao menino e ao velho, deixando o passeio para dirigir-se ao outro lado da rua, pois não podia mais suportar o pungente aspecto do Sena. (DE BALZAC, 1954, p. 18, grifo do autor)

E, mesmo depois de experimentar a vida abastada que a herança recebida lhe conferiu, ele não se corrompe pela devassidão que prepondera na Paris que o circunda. Um exemplo marcante da retidão de seu caráter acontece quando de seu reencontro com a jovem Paulina: depois de se perceber apaixonado, ele propõe, imediatamente, casamento à moça, pois, segundo ele, enganar uma moça de bem é a mesma coisa que entrar em falência, perde-se tudo e não se pode mais viver em paz:

> Enganar uma moça ou falir sempre representou uma mesma coisa para mim. Amar uma moça ou deixar-se amar por ela constitui um verdadeiro contrato cujas condições devem ser bem estabelecidas. Temos o direito de abandonar a mulher que se vende, mas não uma moça que se dá, pois ela ignora a extensão de seu sacrifício. (DE BALZAC, 1954, p. 92)

Dessa maneira, estamos diante de uma personagem que ilustra claramente o modo de crítica social balzaquiano que mencionamos: um meio que procura demonstrar que nem só de atitudes pouco elevadas – como a ambição de Raphaël potencializada pelo poder do dinheiro e pela influência fantástica da pele de onagro – os entes ficcionais são compostos, sendo eles capazes de se preocupar com a reputação de outrem e, até mesmo, de praticar a caridade em momentos de desesperança.

Uma vez demonstrado o modo como se dá a articulação entre o sólito – uma crítica social que crê na potencialidade benevolente do ser humano, apesar do entorno capitalista corrupto francês– e o insólito – um elemento que simboliza o poder do dinheiro e o efeito devastador de uma vida de excessos –, vejamos como se dá esta articulação na ficção camiliana. Com efeito, nela encontramos uma abordagem diversa tanto no que concerne à apropriação do elemento insólito, que figura na trama sob a égide do estranho e do sobrenatural, quanto no modo de se operar a crítica social, muito mais mordaz e cética.

Em *O Esqueleto*, narrativa que compõe a *Antologia do Conto Fantástico Português* (1967), encontramos, como o próprio título do romance prenuncia, esqueletos e restos mortais como elementos insólitos. De fato, trata-se de um expediente utilizado de modo a instaurar uma aura de terror, de medo, de estranhamento junto à ação narrativa. Vale evidenciar que este procedimento, a atração pelo horrível, pelo tétrico e pelo macabro, é um componente que aporta na Literatura Portuguesa por meio da influência do romance gótico de origem inglesa (Cf. MARINHO, s/d).

Passemos ao entrecho romanesco. Nicolau de Mesquita é um português de posses que passa a vida a conhecer outros países. Em uma viagem à França, conhece Margarida Froment, mulher casada de quem se torna amante e leva consigo para terras portuguesas, fazendo com que ela abandone seu marido, Ernesto Froment, e a boa reputação de esposa fiel. Depois de seis anos juntos em Portugal, Nicolau começa a entediar-se da vida a dois e propõe uma separação temporária para a francesa, que "Aceitou uns mil cruzados; residência no Porto [...] e a segurança de se reunirem [...]" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1171) novamente.

Entretanto, Nicolau decide contrariar suas promessas e abandona friamente Margarida para se casar com uma jovem prima rica, Beatriz de Souza, e a francesa, orgulhosa, fica à míngua. Rapidamente, Margarida encontra outro amante, Ricardo de Almeida, coincidentemente primo de Beatriz e Nicolau, e passa a viver novamente desejada e rica. Nicolau casa-se com Beatriz, mas, pouco tempo depois, sente-se ferido em seu orgulho ao ver Margarida vivendo rica e feliz, deixa sua jovem esposa reclusa com o filho recém nascido e parte em busca de reconquistar a ex-amante. Nesse ínterim, Beatriz, que tivera um pretendente antes de conhecer Nicolau, o primo Rafael Garção, começa a sentir-se infeliz e pensar no antigo namorado. Este, um sedutor nato, ao reencontrar Beatriz, percebe que a antiga paixão reascendera e finda por reconquistá-la. Uma vez amantes, passam a ser perseguidos, sem sucesso, pelo pai da moça, Martinho Xavier. Até que o sogro de Nicolau, não conseguindo mais esconder este segredo desonroso, revela suas desconfianças para o genro. Rafael, percebendo o perigo, decide romper com Beatriz: "É necessário acabar com isso, antes que estale a borrasca!" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1305).

Todavia, quando vai encontrar a amante em sua quinta, Rafael necessita esconder-se para não ser visto pelos criados de Beatriz e escolhe um aqueduto aberto para reformas como refúgio. Neste momento, quatro homens aproximam-se do local para descarregar suas armas e acabam por atingir e matar o rapaz. Beatriz corre ao local, encontra o amante morto e, desesperada, desmaia junto ao cadáver. Ao acordar, Beatriz vive uma cena de horror:

> Bracejou, e deu com os braços nas paredes úmidas da mina. Então é que foi o suplício do completo despertar. Ergueu-se de salto. Vibrou um agudíssimo grito. Rojou-se ao longo do cadáver com frenética ternura. Beijou-lhe o perfil do rosto: levantou para si a cabeça como hirta; apertou-a convulsamente à face dela; correu-lhe a mão pelo seio, e ensopou-a em bolhões de sangue, ainda quente. Refugiu, levantou-se, bateu com a face nas asperezas da saibrada angulosa dos seixos, gritou por luz, chamou a criada, e correu ao longo da mina de encontro ao clarão da abertura. Quando saiu de rosto ao ar livre, e se viu

> sozinha, e não soube compreender que profundezas de abismo eram aquelas; e que circo de chamas havia de abranger-lhe o espírito; e que infanda agonia se passava debaixo dos olhos do Senhor... a perdida, a torturada por tormentos, não sabidos de nome nesse mundo, caiu, a poucos passos da mina, caiu como pregada em terra pela flecha de um raio. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1324)

Em seguida, Beatriz é encontrada e levada para o interior de sua casa, mas a moça já não tem mais salvação:

> [...] Vieram os cirurgiões, e decidiram que os ferimentos visíveis, a não existirem outros, eram resultantes de uma queda com o rosto sobre a pedra.
> O sangue das mãos entenderam que rebentara da face, quando ela se apalpou.
> Beatriz abriu os olhos, na presença de muitas pessoas circumpostas ao leito. Despediu gritos consecutivos, sem intermissão de sossego. Rasgou as vestes interiores, e as faces de quem lhe retinha os braços. [...] a esposa de Nicolau de Mesquita atirava-se do leito para fora, arrepelando-se, e lacerando as macerações e feridas no rosto com a unha. Tingiu-se de escarlate de fogo a cara e a testa. [...] A congestão cerebral declarou-se. [...] Beatriz abriu os olhos, [...] sacudiu os braços com vibrações de metal eletrizado, e caiu a um lado sobre o seio do cirurgião, que a relancetava. [...]
> Morrera. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1324-1325)

Quando Nicolau descobre a morte sem explicação de sua mulher, decide chamar o sogro e enterrar Beatriz com honras de esposa virtuosa, visto que a traição nunca fora comprovada. Alguns anos mais tarde, Nicolau decide reabrir o aqueduto para concluir a reforma que ficara parada desde a morte de sua mulher, quando:

> Os operários, que por ordem de Mesquita desempedravam a porta de um aqueduto, que estivera aberto quatro anos antes, e se fechara dois dias depois da morte de Beatriz de Sousa, encontraram a quinze passos distantes da abertura da mina um esqueleto.
> Os ossos não tinham já fibra de carne aderente, conforme ouvi aos facultativos examinadores. AS cartilagens e ligamentos, conquanto aniculassem a ossada, principiavam a esfacelar-se, e muitos se desfibraram ao contato com o ar. O esqueleto estava de bruços; e cingida à volta do rádio e cúbito, ossos correspondentes ao antebraço, tinha uma espécie de pulseira, chamada manilha, com um retrato pendente, perfeitamente conservado no marfim, encastoado em ouro, com o rosto de esmalte, no reverso do qual se lê uma data, e as iniciais enlaçadas de Rafael Garção e Beatriz de Sousa. [...] Os mineiros fugiram espavoridos, e foram contar o sucedido ao regedor. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1339-1340)

Nesse instante, Nicolau é chamado à mina e

> O regedor, que seguiu Nicolau de Mesquita, observou com grande assombro, um ato de extraordinária ferocidade; e foi que o morgado depois de examinar a manilha pendente do pulso do esqueleto, fez um gesto de raiva frenética; e, com

> um pé assentado em cheio no arcaboiço das costelas, fez que debaixo rangessem e estalassem os ossos do peito e costas. O regedor conteve-o de espalhar a ossada a pontapés, com risco de ser espancado pelo furioso dentro da mina. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1340)

E, não bastando pisotear os restos mortais de Rafael, Nicolau decide, em mais uma cena macabra, desenterrar Beatriz para enterrá-la junto a única mulher da família que também fora adúltera.

> Uma tarde, Nicolau de Mesquita, após a sobre-excitação febril de algumas horas, chamou criados com alavancas, e desceu à capela, onde não havia entrado desde a morte de sua mulher.
> Mandou levantar a pedra do jazigo, e extrair a ossada que estivesse mais à flor da sepultura. Os criados, suando de pavor, curvaram-se a remexer os ossos; mas superstição, ou abalo sobrenatural, não ousou nenhum tocar-lhes; e, um após outro, fugiram da capela, ao verem desfigurarem-se medonhamente as feições do fidalgo.
> Nicolau travou da alavanca, e tentou metê-la às junturas argamassadas do jazigo da esquerda, onde estavam as solitárias cinzas da única adúltera daquela família. Neste esforço e relutância com as dificuldades de abalar a pedra, extenuou-se, perdeu o alento, e caiu de rosto contra o degrau do altar, exclamando vozes ininteligíveis. [...]
> Numa luta de espasmos e ânsias se desprendeu, ao fim de vinte e quatro horas, o atormentado espírito de Nicolau de Mesquita. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1350)

Temos, portanto, a morte de Nicolau dada em decorrência de um ódio profundo por ter sido traído da mesma maneira que, por ironia do destino, fora traído o marido de Margarida Froment.

Nesse sentido, estamos diante de um romance que dispõe de elementos insólitos, esqueletos, ossos, restos mortais, exumação de cadáveres, de modo a instaurar uma aura de estranhamento macabro junto à ação narrativa que, dada a sua explicação absolutamente racional, permanece sob a categoria do "estranho-puro", consoante a classificação de Todorov. Uma apropriação do insólito bem diferente da abordagem de viés "fantástico-maravilhoso" de conotação alegórica que vimos por meio da obra balzaquiana. E, para além desta dessemelhança, podemos apontar, como já dito, um modo diverso de composição crítica social. Diferentemente da percepção social balzaquiana, que articula a existência do elemento insólito como modo de vislumbrar atitudes benevolentes junto às personagens, encontramos uma posição crítica camiliana muito mais mordaz, que faz da presença do insólito uma forma de mostrar, enfaticamente, a potencialidade cruel e ensimesmada de personagens partícipes da argentária sociedade portuguesa oitocentista.

Em poucas palavras, em *O Esqueleto*, como já mencionado esparsamente, encontramos um ambiente no qual o interesse financeiro prepondera nas relações sociais. Um exemplo que podemos evidenciar acontece no episódio em que Ricardo de Almeida,

primo de Beatriz e Nicolau, tornar-se amante de Margarida Froment. A francesa, ao recear que Ricardo não enfrente suas tias para ficar ela, comenta dissimuladamente:

> — Não se aflija por amor de mim — disse ela. – Eu aceito o menosprezo de suas tias, sem azedume. Com que títulos se apresenta à estima de duas senhoras desconhecidas uma mulher que viaja sozinha?!.. Muito sentida vou, se as delicadas atenções do cavalheiro o fizeram cair no desagrado de suas tias!
> — Eu sou independente, minha Senhora – respondeu Ricardo. — Minhas tias, nesta casa, têm um pequeno patrimônio, e o direito de se retirarem com ele. A minha emancipação começa hoje.
> — Por Deus! — atalhou Margarida, simulando pesar. — Não dê desgostos às pobres senhoras! [...]. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1191)

A partir desse excerto, podemos perceber que o único valor que importa ao casal é o do dinheiro e o bem estar das idosas senhoras nem ao menos é levado em consideração: se elas não aprovam o relacionamento, que se retirem da casa de Ricardo, pois ele é o detentor de maior parte dos bens e, portanto, decide o que é melhor para si, sem ter que ouvir conselhos nem respeitar a opinião dos mais velhos.

Para o protagonista Nicolau de Mesquita, o processo é o mesmo. Ao propor casamento à Beatriz, o dinheiro que ela possui por ser filha única é um dos grandes atrativos:

> Parece que a Providência dera tudo, e mais ainda, ao homem que não esperava o mínimo das suas modestas, mas tardias ambições.
> Para os quarenta anos, uma menina com dezesseis.
> Para o coração escalavrado; um coração em flor apenas desabrochada ao inculpável beijo de um primo.
> Para uma fortuna desfalcada por grandes desbarates, um grande patrimônio de filha única. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 1204)

Assim posto, podemos inferir que o interesse financeiro e pessoal é algo que sobreleva nas relações interpessoais que constam na trama, desde o início até o final dos sucessos, sendo que a presença dos elementos insólitos auxiliam a evidenciar esta característica. Ao relembrarmos as cenas que transcrevemos anteriormente, torna-se claro que tanto Beatriz de Souza, ao viver uma cena de terror ao lado do cadáver de seu amante e a conseqüente autoflagelação, quanto Nicolau de Mesquita, ao pisar e espalhar os ossos de Rafael e exumar a ossada de Beatriz, ao tomarem suas decisões, só se importam com aquilo que mais lhes traz prazer, seja material, sexual ou relacionado à vingança. Nenhum dos dois se preocupa, por exemplo, com o filho que tem e finda por ficar órfão depois das escolhas absolutamente egoístas de seus pais.

Desse modo, estamos diante de um romance camiliano cuja articulação entre o sólito e o insólito reside na junção entre eventos macabros e uma crítica social que intenciona ressaltar o caráter ensimesmado e capitalista de suas personagens, partícipes da igualmente argentária sociedade portuguesa do século XIX. Uma abordagem do insólito e uma tessitura crítica social muito diversas do que vimos por meio da literatura balzaquiana, que adota um elemento inabitual, a pele de onagro, com vistas a demonstrar que, muito

embora as relações pecuniárias e corruptas sobressaiam na sociedade francesa oitocentista, algumas personagens conseguem manter algo de sua bondade atávica[1].

Em suma, podemos constatar, como dito no preâmbulo desse estudo, que nem só de semelhanças se nutre a comparação entre os legados de Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco, autores que abordam de maneira diversa tanto os elementos insólitos quanto a crítica social às capitalistas sociedades francesa e portuguesa do período oitocentista. Escritores que, imbuídos de seus propósitos críticos, promovem uma interessante articulação entre o sólito e o insólito, entre a tessitura crítica social e a apropriação de eventos inabituais, temas tipicamente oitocentistas e que, dado o modo singular como são postos nas conjunturas narrativas, singularizam, de forma marcante, ambas as obras aqui analisadas.

Referências:

BATALHA, Maria Cristina. "A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa". In: Alea: Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro: Julho/Dez 2003, vol. 5, n. 2.

BUTOR, Michel. Repertório. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CASTELO BRANCO, Camilo. "O Esqueleto". In: Obras Completas. Porto: 1985, Lello e Irmão, vol. IV.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Balzac em Portugal. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

DE BALZAC, Honoré. A Pele de Onagro. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1954.

HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Mestre Jou, 1973. (vol. II)

MARINHO, Maria de Fátima. "Camilo Castelo Branco e a atração pelo horrível" In: Desígnios Góticos. Porto, s/d. Disponível na página virtual: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5478.pdf

MELLO, Fernando Ribeiro. Antologia do Conto Fantástico Português. Porto: Editora Afrodite, 1967.

PEREIRA, Silva. apud CASTRO, Aníbal Pinto de. Balzac em Portugal. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

[1]Vale ressaltar que esse diverso modo de tessitura crítica social afasta a literatura balzaquiana, na mesma medida em que aproxima a ficção camiliana, da concepção rousseauniana consoante a qual o homem é bom e a sociedade, uma fábrica inesgotável de desejos supérfluos, o degenera, teoria expressa no "Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens." (Cf. ROUSSEAU, 1999). Entretanto, dada a brevidade deste estudo, não nos aprofundaremos no desenvolvimento deste tema, já abordado em outros textos de mesma autoria.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Rousseau. São Paulo: Nova Cultura, 1999, volume II.
TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1970. _____. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ESPAÇOS E CORPOS NA LITERATURA FANTÁSTICA MODERNA: NAS TRILHAS DE FRANZ KAFKA E LUIZ VILELA

André Luiz Masseno VIANA (UERJ) *

Resumo:
Partindo da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka (1912) e do conto *O buraco*, de Luis Vilela (1967), pretende-se apontar como se configura as noções de corpo e espaço no fantástico moderno dos dois autores, onde a apresentação de um corpo humano animalizado, assim como a fratura do espaço da intimidade e do familiar evidenciam-se enquanto estratégia literária dos mesmos.
Palavras-chave:
Literatura fantástica, modernidade, corpo, espaço.

Uma introdução

Como iniciar um estudo sobre a literatura fantástica? Qual o primeiro passo a ser dado? Por se tratar, a nosso ver, de uma escrita crítica sobre um terreno movediço que não admite qualquer leitura generalizante e/ou alegórica dos seus meandros, é preciso, portanto, uma consciência de nós, leitores, do movimento de avanço e recuo que a literatura fantástica nos exige, isto é, de que cada passo precisa ser dado com cautela e repensado a todo instante, lembrando-nos sempre que um caminho trilhado é uma escolha entre outros tantos que poderiam ser tomados. Uma leitura levanta a possibilidade de várias outras que foram deixadas de lado, ou, então, pouco visitadas.

O que pretendemos aqui é avançar de modo enviesado no gênero fantástico, por um desses caminhos pouco trilhados, que é o da relação peculiar entre corpo e espaço encontrada em algumas narrativas fantásticas, principalmente as modernas. Ainda que seja um recorte e um modo de leitura amplos, que se desmembram em tantas outras interpretações, interessa-nos, contudo, a relação entre os temas da metamorfose e do espaço – levando-nos a perceber a concomitância e a interdependência entre os dois temas na produção literária de alguns autores do gênero. Portanto, partiremos da abordagem de duas obras: a da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka (1915), e a do conto "O buraco", de Luiz Vilela, integrante do seu livro de contos *Tremor de Terra* (1967). A leitura comparada entre os dois autores nos levará, também, a confrontá-los com a produção de outros autores da literatura fantástica como um meio de enriquecer o nosso caminho a ser percorrido.

Pelas trilhas do corpo

*Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado de Rio de Janeiro (UERJ). Integrante do grupo de pesquisa "Corpo e Experiência" (CNPq), vinculado à UERJ.

Em *A metamorfose*, o tema do corpo humano transformado em inseto se apresenta ao leitor tanto no título como na primeira frase da novela kafkiana que, de chofre, faz o leitor se deparar, e também o personagem principal Gregor Samsa, com este acontecimento sobrenatural: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso"(KAFKA: 1994, p.07). Embora o personagem hesite um pouco sobre a compreensão deste acontecimento – pois acabou de acordar e não sabe ao certo o que acontecera com ele durante o sono –, a hesitação inicial vai se dissipando durante a narrativa, quanto mais o personagem resigna-se com a sua atual condição corporal. Gregor encontra uma nova maneira de se locomover e administrar o seu novo corpo, pois se inicialmente é dotado de "pernas desordenadamente agitadas" (KAFKA: 1994, p.08), logo acaba por se adaptar rapidamente à sua nova condição.

> E sem pensar que ainda não conhecia suas atuais faculdades para se mover (...), ele largou a folha da porta e se enfiou pela abertura; queria caminhar até o gerente (...), mas logo caiu – buscando apoio e com um pequeno grito – sobre suas inúmeras perninhas. Mal tinha isso acontecido, sentiu pela primeira vez nessa manhã um bem-estar físico (...) (idem: ibidem, p.28)

Tanto a hesitação, que é de pronto descartada, assim como a subseqüente adaptação ao acontecimento sobrenatural, são consideradas por Tzvetan Todorov como características da narrativa fantástica moderna. Gregor Samsa não duvida da "realidade" do acontecimento sobrenatural – isto é, não acredita que esteja sob efeito de um estado de semi-sonolência ou de um devaneio; não se trata nem de um erro de compreensão e tampouco de um fruto da imaginação.[1] Além disso, o personagem não se recusa à adaptação exigida pelo seu corpo inseto – inserindo a sua nova e estranha anatomia no âmbito do "natural", do cotidiano. Portanto, o sobrenatural ganha uma outra concepção na narrativa fantástica ao ser inserido na esfera da vida cotidiana, pois agora "as manifestações absurdas figuram a título de conduta normal"(TODOROV: 1975, p.182). Tanto na novela de Kafka como no conto de Vilela, que veremos a seguir, o sobrenatural concentra-se na figura de seus respectivos personagens principais, que se vêem às voltas com o seu corpo sobrenatural e ao mesmo tempo naturalizado. Embora a metamorfose seja um dos temas da narrativa fantástica "clássica", ele ganha um novo acorde na literatura fantástica moderna, que desloca o corpo metamorfoseado da noção de monstruosidade ao naturalizá-lo na esfera do cotidiano. Ou seja, a metamorfose é destituída de espanto; nem o leitor e nem o personagem principal ficam horrorizados – ou, no mínimo, ambos podem se espantar é pela própria falta de espanto que lhes é acometida no decorrer da narrativa.

Permitindo-nos uma digressão, é interessante como a novela de Kafka e o conto de Vilela distanciam o tema da metamorfose da do monstro, que, muitas vezes, são

[1]De acordo com Todorov, o personagem principal da narrativa fantástica "clássica" geralmente oscila entre dois tipos de hesitação: uma, situada entre o real e o ilusório (*de fato realmente aconteceu, mas a minha compreensão foi exata?*), e outra, entre o real e o imaginado (*o fato aconteceu ou foi somente um fruto da minha imaginação?*). Cf. TODOROV: 1975, p.42.

emparelhados enquanto sinônimos. Os monstros, de acordo com Julio Jeha, "fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas (...). Os monstros estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código" (JEHA: 2007, p.22). Portanto, relacionar a metamorfose à condição de monstro, seria dar àquela uma leitura metafórica que esbarra no alegórico, e que lhe conferiria, também, a posição de um instrumento regulador da norma social e de um alerta moralizante (transgressão e posterior castigo) – e é justamente o que não vem ao caso tanto em *A metamorfose* quanto em "O buraco", embora, por exemplo, encontremos em certas passagens da novela kafkiana (na tradução de Modesto Carone) o substantivo "monstro" (KAFKA: 1994, p.77) e o adjetivo "monstruoso" (idem, ibidem:07). No entanto, o sujeito metamorfoseado pode ser aproximado do monstro no que ele tem de indizível, de algo inominável, de uma "coisa sem designação" (JEHA: 2007, p.26). Findemos o comentário digressivo por aqui e retornemos à nossa trilha.

Enquanto o leitor já se depara com o corpo do personagem kafkiano transformado em inseto, no conto "O buraco", de Luiz Vilela, nenhuma informação lhe é dada sobre a metamorfose de um homem em tatu nas primeiras frases do texto, que só informam sobre um personagem-narrador que não sabe ao certo quando ele começara a cavar um buraco no quintal de sua casa: "Não sei como nem quando começou o buraco. A lembrança mais antiga que tenho de mim coincide com a mais antiga que eu tenho dele: eu cavando-o com os dedos" (VILELA: 1977, p.19). A partir desta hesitação inicial, este personagem, em um discurso recapitulativo, informa passo a passo sobre a escavação do buraco e sobre o seu processo de metamorfose em tatu. Espaço e corpo na narrativa fantástica de Luiz Vilela vão sendo "escavados" simultaneamente, pois o narrador enxerga-se indissociável de sua empreitada: "aquele buraco existia e era meu, inseparavelmente meu, tão meu que era como se estivesse não ali fora mas dentro de mim" (idem: ibidem, p.20). Espaço e corpo se confundem no decorrer do discurso do homem-tatu.

Como afirmamos acima, a adaptação de Gregor ao seu corpo inseto de "ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas" (KAFKA: 1994, p.07) se torna, de certo modo, bem sucedida, o que leva o personagem a encontrar um certo conforto:

> Gostava muito particularmente de ficar pendurado no teto; era muito diferente de permanecer deitado no chão; *respirava-se com mais liberdade*; uma ligeira vibração atravessava o corpo; e, na *distração quase feliz* em que Gregor lá se encontrava, podia acontecer que, para sua própria surpresa, ele se soltasse e estatelasse no chão. (KAFKA: 1994, p.48 – grifos nossos)

Antes desta "quase felicidade", Gregor não estava de todo consciente da mutação de seu corpo em inseto: machuca-se ao agarrar com a mandíbula sem dentes a chave da porta de seu quarto, vertendo um líquido marrom (idem: ibidem, p. 23); as suas pernas zunem na hora de comer, preferindo legumes meio apodrecidos às comidas frescas (idem: ibidem, p.38). Embora posteriormente o personagem consiga encontrar uma certa distração com as possibilidades de seu corpo metamorfoseado, a adaptação chega a ponto de afetar a sua própria consciência, já que Samsa passa a relativizar o seu modo de pensar na iminência de uma ameaça, considerando conveniente agir como um inseto e "raciocinar" como tal: "Para Gregor a intenção de Grete era clara (...). Bem que ela tentasse! (...) Preferia antes saltar no

rosto de Grete" (idem: ibidem, p.54). O uso de sua presença aterrorizante como modo de coerção também não era descartado, embora fosse uma estratégia sempre no campo da hipótese, pois Gregor jamais a colocaria em prática:

> Não queria mais deixá-la sair do quarto, pelo menos não enquanto vivesse; *pela primeira vez sua figura assustadora deveria tornar-se útil*; queria estar em todas as portas do seu quarto o mesmo tempo e bufar contra os agressores; mas a irmã não deveria ficar com ele coagida, e sim voluntariamente (...) (idem: ibidem, p.74 – grifos nossos)

No entanto, Gregor não assustaria tanto quanto ele imaginava. Nos momentos iniciais da novela kafkiana, a família espanta-se com a nova anatomia de Gregor; mas logo já não o encara mais como ameaçador , principalmente quando o corpo do parente-inseto começa a se deteriorar por puro abandono em seu quarto – que se torna o depósito de lixo da casa – e quando a maçã cravada em suas costas, que fora arremessada furiosamente por seu pai, inflama-se e debilita o seu corpo. Gregor transforma-se em um mero "velho bicho sujo", tal como o descreve a faxineira da família (idem, ibidem:68); é mais uma "figura triste e repulsiva" diante dos olhos de seus parentes do que uma figura sobrenatural. A condição de Gregor é extremamente banalizada no decorrer do cotidiano familiar, até culminar na sua morte silenciosa, quando é jogado fora pela faxineira, sem a presença dos pais e da irmã.

Embora o tema da metamorfose seja apresentado ao leitor já nos primeiros parágrafos da obra, Franz Kafka não o deixa circunscrito ao circuito corporal do personagem principal de modo pronto, finalizado. O autor avança no tema de maneira mais abrangente, sendo a metamorfose uma transformação em todas as instâncias da família Samsa: desde a degenerescência do corpo de Gregor, que se metamorfoseia cada vez mais em um ser abjeto (de homem para um inseto, e de inseto para "algo sujo", inominável), até a transformação do *corpus* familiar, que vai de um misto de rejeição e tolerância ao homem-inseto a uma mudança positivada deste *corpus* após a morte de Gregor.

No conto de Luiz Vilela, o homem-tatu vai percebendo cada etapa de sua transformação corporal: quanto mais cava o buraco, mais a sua fisionomia se transforma; quanto mais o personagem se acostuma com o espanto que lhe causa a escuridão do buraco e o seu cheiro de terra, mais cônscio fica de sua diferença entre os seus parentes. A mãe do homem-tatu fica menos aterrorizada com a transformação do que com a fuga e a perda iminentes de seu filho do âmbito familiar.

A metamorfose nas duas obras aqui abordadas não se trata de uma experiência confortável para os seus respectivos personagens: Gregor Samsa tem uma relação culposa com a sua condição de inseto, já que perde a sua "utilidade" no espaço familiar (Samsa era caixeiro viajante e arrimo de família); o homem-tatu sente remorsos por sua transformação, de certo modo deliberada, sempre que vê a sua mãe e escuta uma voz humana do lado de fora do buraco. Em ambos os autores, a metamorfose aparece enquanto uma condição de tonalidade triste e melancólica. Na contramão desta interpretação "triste" da metamorfose, encontramos o personagem-título de "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião (1965). No pequeno coelho que se transforma em diversos animais – indo desde uma pulga até uma girafa em um ritmo de perder o fôlego – a metamorfose é apresentada enquanto um

movimento lúdico, em tom de travessura, brincadeira ligeira de um animal querendo agradar a todo o momento o seu interlocutor, isto é, ao narrador do conto. No personagem Teleco, Murilo Rubião une a temática da fábula (isto é, a do animal que fala, que também pertence a uma estratégia da narrativa do maravilhoso, de acordo com Todorov) à da metamorfose que, aqui, está em um movimento constante e desenfreado. Uma forma dentro de outra forma, um ser dentro de um outro ser: em "Teleco, o coelhinho", a metamorfose é revelada como um *mise en abîme* da forma, que é levada ao extremo – culminando na última peripécia de Teleco, ao se transformar em uma criança sem dentes nos braços do narrador. E morta.

A metamorfose acarreta, também, em uma mutação do aparelho fonador, distorcendo a fala dos personagens, que estranham as mudanças ao dialogarem com a família: "Gregor se espantou quando ouviu sua própria voz responder, era inconfundivelmente a voz antiga, mas nela se imiscuía, como se viesse de baixo, um pipilar irreprimível e doloroso, que só no primeiro momento mantinha literal a clareza das palavras (...)" (KAFKA: 1994, p.11); "Eu tinha vontade de gritar bem alto: 'Eu sou tatu, Maria, vai embora, me deixa em paz, tatu vive é no buraco (...)'. Tinha vontade de gritar isso bem alto, mas era tatu, não tinha mais voz" (VILELA: 1977, p.24). A incomunicabilidade avança a tal ponto que os personagens se tornam estrangeiros em seus respectivos círculos familiares, ambos permanecendo em profundo silêncio – seja em um bater de mandíbulas várias vezes no vazio (Gregor Samsa), seja recusando-se a responder as perguntas alheias, o que leva o personagem a se tornar um especialista do silêncio e suas nuances (homem-tatu). Os personagens, portanto, ficam impossibilitados de articular qualquer modo de linguagem que os fizessem compreensíveis para os demais. Já que se encontram absortos no silêncio – que os deixam em um território estranho –, restam aos seus parentes "lê-los" à sua maneira: a irmã de Gregor apresenta-se, diante dos pais, como "perita" do irmão-inseto, decidindo arbitrariamente o que é melhor retirar do quarto do para que ele possa se locomover melhor (KAFKA: 1994, p.51); no caso do homem-tatu, a sua mãe e a ex-noiva acreditam na persuasão como uma maneira de convencê-lo a sair do buraco (VILELA: 1977, p.24).

Pelas trilhas do espaço

Em "O buraco", como anuncia o título do conto de Luiz Vilela, a atenção do leitor é canalizada para a circunstância do narrador-personagem, às voltas com a construção de um buraco. Ao contrário de Kafka, o tema da metamorfose não é de antemão anunciado, e somente revelado aos poucos, na trilha discursiva sobre um pedaço de terra no fundo do quintal de uma casa. Desde criança, o narrador-personagem do conto via-se fazendo um buraco que, quanto mais ia sendo cavado, mais se dava conta da metamorfose do seu corpo em tatu. Se de início sentia medo, pudor e espanto devidos à sua compulsiva empreitada, posteriormente o humor se modificaria ao cair, sem querer e pela primeira vez, dentro do buraco: "Depois de alguns minutos a sensação de pavor havia desaparecido por completo, e eu sentia-me bem ali dentro, perfeitamente à vontade, como se fosse ali realmente o meu lugar, o meu habitat" (VILELA: 1977, p.21). O buraco passou a ser o seu local de refúgio sempre quando se aborrecia com as pessoas ao seu redor, entrando no buraco e respondendo às chamadas de terceiros com o silêncio. Por causa mesmo desta necessidade

de silêncio, o buraco tornou-se mais profundo, assim como as suas feições foram se transformando cada vez mais: "[as pessoas] riam sobretudo por causa de minha corcunda, que viera à força de cavar todo dia, e de meu rosto, que fora escurecendo e afinando" (idem: ibidem, p.23). Na escuridão, o personagem tatu isolou-se por completo dos homens, mesmo com o buraco localizado no quintal da casa materna. Portanto, o buraco transformou-se na morada do homem-tatu. A sua metamorfose estava completa.

Distante dos seres humanos e ao mesmo tempo próximo do espaço familiar – esta mesma relação entre o habitat do personagem e o teto familiar encontra-se na novela de Franz Kafka. No caso de Gregor Samsa, que se mantém isolado de seus parentes embora estejam debaixo do mesmo teto, o seu quarto não é um refúgio deliberado, mas sim um cativeiro mantido pela sua família e que ele acata por vergonha e culpa; não se trata de uma escolha de reclusão como aquela efetuada pelo homem-tatu, pois "não fora por prazer que Gregor havia se isolado de modo tão completo" (KAFKA: 1994, p.47).

A imagem do quarto muda após a aparição de Gregor-inseto diante dos parentes, isto é, de "um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais" (idem: ibidem, p.08) para o surgimento de um "quarto alto e vazio, no qual era forçado a permanecer de bruços no chão, [e que] o angustiava, sem que pudesse descobrir a causa" (idem: ibidem, p.36). O quarto passa a ser trancado do lado de fora. Do seu quarto-cela, somente a janela fazia o contato da personagem com o exterior da casa:

> Frequentemente passava noites inteiras deitado [no sofá], apenas arranhando o couro durante horas. Ou então não refugava o grande esforço de empurrar uma cadeira até a janela, para depois rastejar junto ao peitoril e, escorado na cadeira, inclinar-se sobre a janela – evidentemente em nome de algum sentimento de liberdade que outrora lhe dava olhar pela janela. (KAFKA: 1994, p.44)[2]

O espaço em que se localizam Gregor Samsa e o homem-tatu, assim como a morada de suas respectivas famílias, acaba por ser circunstancial: ambos ainda são alimentados pelos seus parentes, mesmo que estes desaprovem a mutação (Vilela) ou não enxerguem no corpo metamorfoseado a atual condição física de seu parente (Kafka). A mãe do homem-tatu deixa alimentos para o filho no fundo do quintal; Samsa é alimentado pela irmã que deixa as provisões em seu quarto, sobre uma folha de jornal. Uma dependência de ambas as partes cria um espaço de tolerância: "ela escolhera o fundo do quintal porque entendera que eu não queria ser visto mais por ninguém – nem mesmo por ela. Ainda assim o filho que ela amava estava ali e precisava dela" (VILELA: 1977, p.26). Uma "hospitalidade protocolar" cria um espaço absurdo, situado entre a indiferença e o dever dos parentes para com o outro: "era um membro da família que não podia ser tratado como inimigo, mas diante do qual o dever familiar impunha engolir a repugnância e suportar, suportar e nada mais" (KAFKA: 1994, p.61).

[2] É importante ressaltar que as ações em *A metamorfose* desenvolvem-se no espaço da casa dos Samsa; a referência ao espaço externo, isto é, o da rua, só vem a partir do que pode ser visto através das janelas e portas da casa. Somente na última parte da novela, após a morte de Gregor, que a ação passa para o exterior, para o ambiente público, com a família Samsa no bonde elétrico, cruzando a cidade (cf. KAFKA: 1994, p.86-7).

No conto "A terceira margem do rio", de João Guimarães Rosa (1962), no entanto, quem se afasta do circulo familiar é o pai, que passa a viver em uma canoa, no meio do rio, e sendo alimentado pelo próprio filho, que deixa as provisões em um oco de pedra de um barranco. A inversão do jogo de dependência mútua no conto de Guimarães Rosa é evidente, quando é o pai que é alimentado pelo filho, enquanto nas obras de Kafka e de Vilela, são os filhos que são alimentados pela sua família. O pai de "A terceira margem..." rompe deliberadamente com o espaço familiar, e até mesmo recusa-se a tocar novamente a superfície do solo ao morar durante anos na sua embarcação. O afastamento é realmente efetuado – espaço de refúgio e espaço familiar não se tocam; o pai se posiciona na lonjura, sem mais encontrar as margens do rio. Segundo a visão de seu filho, o narrador do conto, a distância e o passar dos anos parecem animalizar o corpo paterno: "Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, *com o aspecto de bicho*, conforme quase nu (...)" (ROSA: 1976, p.30 – grifos nossos). Deste modo, e salvaguardando as suas devidas peculiaridades, encontramos o tema da metamorfose no conto de Guimarães Rosa, através de um personagem que, afastado do contato com o seu clã familiar, vai perdendo as características físicas do humano, e também as psicológicas de um sujeito são, já que a decisão do pai é especulada como fruto de uma loucura, que é, também, tema recorrente na narrativa fantástica.

A relação entre espaço e escuridão, tanto em "O buraco" quanto em *A metamorfose*, é um outro ponto a ser destacado. São obras literárias com os seus personagens principais situados em locais sombrios, sem incidência de luz, fazendo com que aqueles fiquem em um breu que não permite com que os parentes os vejam. No entanto, estes se dão a ver para o sujeito metamorfoseado através de uma encenada naturalidade. O homem-tatu, por exemplo, percebe no buraco algo ao mesmo tempo aterrorizante e sedutor, e que vem de sua própria escuridão. Acostumando-se pela primeira vez com a experiência de ficar dentro e no escuro do buraco, constata:

> Era como um homem que perdido na escuridão vê de repente surgir à sua frente um castelo mal-assombrado e empurrado por força estranha caminha em sua direção, descobrindo que à medida que caminha e que as brumas vão se dissipando que o castelo é a sua própria casa, onde ele deseja estar. (VILELA: 1977, p.21)

Depois de totalmente acostumado à escuridão de sua toca, o homem-tatu continua a "receber visitas" da mãe, que se tornou um tanto silenciosa, pois não clama mais pelo seu retorno ao mundo dos homens. Simplesmente ela se dá a ver: mas para quem? Para o olhar do homem-tatu ou para a própria escuridão? "[Mamãe] vinha e ficava no buraco, muda, olhando para dentro (...). Do fundo, quieto, eu a via, mas ela não podia me ver; talvez sentisse que eu estava vendo-a e ficasse ali para isso, para que eu a visse (...)" (idem: ibidem, p.26). Em *A metamorfose*, Gregor enxerga a família pelas frestas da porta, ou cola o seu corpo na porta do quarto na tentativa de adivinhar o que acontece em outros cômodos. Porém, por causa da debilidade do seu estado, e no breu em que encontra alojado, acaba recebendo uma "regalia":

> E embora por causa da ferida Gregor agora tivesse perdido, provavelmente para sempre (...), ele recebeu, por essa deterioração do seu estado, uma compensação a seu ver satisfatória, no sentido de que todos os dias ao anoitecer a porta da sala de estar, que uma ou duas horas antes costumava observar atentamente, era aberta de tal forma que, deitado *na escuridão do seu quarto*, *invisível da sala de estar*, ele podia ver a família toda à mesa iluminada e escutar suas conversas, de certo modo com a permissão geral (...) (KAFKA: 1994, p.62 – grifos nossos)

Manter Gregor na escuridão é uma tentativa de controle dos parentes sobre ele, de deixá-lo fora do campo de visão familiar, fazendo-o desaparecer por completo – ao mesmo tempo que, ao permitir que Gregor os veja, é uma maneira dos familiares diminuírem o fardo de terem um homem-inseto debaixo do mesmo teto, tentando "humanizar" o olhar daquele que, para eles, não era mais considerado humano.

Uma variação do jogo entre espaço e escuridão na narrativa fantástica pode ser encontrada no conto "A escuridão", de André Carneiro (1963), onde é levado ao extremo. A escuridão alastra-se inexplicavelmente por todo o espaço terrestre: o sol não aparece, assim como toda a energia e luminosidade elétricas não funcionam, espalhando o desespero em toda a população, que fica "às cegas". No conto de André Carneiro, a escuridão não fica circunscrita a um local específico, tal como acontece na novela kafkiana (o espaço do quarto) e no conto de Vilela (o buraco); os personagens de Carneiro, absortos no sobrenatural, têm dificuldades em diferenciar o espaço interior do exterior; estão suspensos da relação entre ver e ser visto, oscilam na fronteira entre "eles" e "os outros". Aqui, o diálogo entre a escuridão e o mal são evidentes, desestabilizando a ordem psíquica e social, pois, de acordo com Braulio Tavares, "o mal se cristaliza num ser, num objeto ou num processo, e interfere em nosso mundo, revelando de passagem o quanto é precário o equilíbrio de que depende nosso conceito de real" (TAVARES: 2003, p.11). No caso de "A escuridão", é o mal cristalizado e entrevisto no processo do espaço global tornando-se trevas.

Considerações finais

A título de conclusão, reforçamos o percurso intentado por este breve estudo, que fora o de evidenciar as noções de corpo e espaço na literatura fantástica moderna que, embora ainda utilize o tema da metamorfose da narrativa fantástica do século XIX, o reescreve numa complexidade de relações espaciais entre o sujeito metamorfoseado e o círculo familiar. Tanto a perda da linguagem sofrida pelo sujeito metamorfoseado quanto o surgimento do silêncio decorrente da fala interditada também se inserem neste contexto. Estas características criam pontos de semelhança entre as obras de Franz Kafka e de Luiz Vilela, além da evidente re-escritura que este último faz do autor europeu. Em ambos, nota-se uma peculiaridade na abordagem dos temas "clássicos" da narrativa fantástica, e que nos levou a esboçar uma leitura comparada de suas obras com as de outros autores que enveredaram pela mesma investigação literária, revelando-nos contrastes e semelhanças nas propostas.

Além disso, esta abordagem resulta do desejo de um estudo crítico que não perca de vista o caráter esquivo da literatura fantástica, que a faz resistir a certas leituras alegóricas

e/ou metafóricas de suas obras. A esquiva – que, a nosso ver, é também uma característica da escrita literária de boa qualidade –, é peculiar e inerente a narrativa fantástica (também de boa qualidade), pois o seu recôndito escorregadio e sobrenatural está sempre a escapar do olhar quando repousado sobre ela. É esquiva porque o corpo de sua escrita sempre se metamorfoseia, desafiando qualquer estratégia de leitura que pretenda apreender a sua ordem sobrenatural que, no entanto e de certo modo, situa-se no local (ir)representável da penumbra...

Referências:

CARNEIRO, André. A escuridão [1963]. In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de sombra*: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.49-68.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: ___ (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.09-31.

KAFKA, Franz. *A metamorfose.* Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1915].

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ___. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976 [1962]. p.27-32.

RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelinho [1965]. In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de sombra*: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.33-8.

TAVARES, Braulio. Nas periferias do real ou O fantástico e seus arredores. In: ___ (org.). *Páginas de sombra:* contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.07-18.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

VILELA, Luiz. O buraco. In: ___. *Tremor de terra*. São Paulo: Ática, 1977 [1967]. p.19-26.

SOBRE O CONCEITO DE REAL-MARAVILHOSO

Anna Maria Claus MOTTA (PUC-MG) *

Resumo:
"Sobre o conceito do Real Maravilhoso" busca entender a origem desse conceito cunhado por Alejo Carpentier, um dos maiores expoentes do romance Latino Americano do século XX. A base intelectual em que se apóia o autor para estruturar posteriormente o conceito do real- maravilhoso, é sua íntima convivência, em Paris, junto ao grupo do movimento de vanguarda surrealista, liderado por André Breton. Em sua pátria, Carpentier busca encontrar a via da linguagem literária mais aproximada e capaz de traduzir a realidade maravilhosamente natural com que se depara na América, e serve de modelo para desenvolver o conceito do realismo maravilhoso. É essa diferenciação contrastante e complementar da realidade americana observada com outros olhos, o ponto nevrálgico para o distanciamento do pensamento de Carpentier das idéias sustentadas pela arte surrealista.
Palavras-chave:
Carpentier, Surrealismo, conceito do real, maravilhoso, El reino de este mundo.

> "A imagem é o que resta depois que as culturas encontram seu centro; a imagem se entrelaça com o mito".
> José Lezama Lima

Não há como falar em "Real Maravilhoso" sem buscar conexão com a proposta surrealista encaminhada por Breton. Nesse sentido, o Surrealismo está para Breton, na França, assim como o Real Maravilhoso está para Alejo Carpentier, na América Latina, pois este pertenceu ao grupo daquele, em Paris, período em que amadureceu como escritor. Embora o escritor cubano tenha pretendido que o conceito de real-maravilhoso marcasse uma diferença com relação ao surrealismo, ao criticá-lo, no prólogo ao romance "El reino de este mundo", em 1949, trouxe à baila muitos aspectos do movimento criado por André Breton, por volta de 1925.

Com o conceito de real-maravilhoso Carpentier não só iluminou questões importantes da arte e literatura latino-americanas como problematizou processos de criação que, legitimados pelo Surrealismo marcavam uma diferença com relação a ele. Para que se possa compreender a relação tensa entre os dois conceitos, necessário é que se retomem alguns aspectos do Surrealismo.

O Surrealismo, um dos modelos da arte de vanguarda europeia produzido por jovens artistas, como Breton, Tzara, Masson e outros da geração entreguerras, formou-se também por afinidade e na tentativa de responder com a grandeza digna de chocar e negar

* Mestranda do Programa de Pós – Graduação da PUCMG; aluna bolsista da CAPES. Or. Dra. Nazareth Soares Fonseca.

peremptoriamente a contraditória sociedade francesa pós I Grande Guerra. Unir a teoria de Marx – vontade de transformar o mundo, ao desejo de mudar a vida – de Rimbaud, tornou-se um objetivo a alcançar pelos participantes desse grupo.

A arte passa a ser para os artistas influenciados pelos ideais da École de Paris, [...] "a única atividade não-programável numa sociedade de atividades programadas" [...] (ARGAN, 1992, p. 341).

A corrente surrealista, fundamentalmente, dedicou-se a valorizar o emprego de uma teoria do inconsciente ou do irracional na arte, não só porque esses jovens eram estudiosos e admiradores de Freud, mas porque alguns deles, a exemplo de Breton, provinham da área médica e psiquiátrica como berço acadêmico.

A idéia do "Inconsciente", portanto, ao ser transposto para a arte, além de ser percebido como um espaço de dimensão psíquica possível de ser facilmente explorado por esta, passa a ser também reconhecido como o *lucus* da imagem manifestada de modo indefinido e vago. Em outras palavras "[...] o inconsciente é a região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela [...]"(ARGAN, 1992, p.360).

Desse ambiente intelectual e vivencial emerge conceitualmente o surrealismo como uma forma singular de criação artística possível de tratar a realidade, partindo de uma matéria. A pintura e a poesia são consideradas para esses jovens, as artes mais apropriadas para desenvolver a "técnica". A poética surrealista serve a princípio para mostrar-se como uma prática de escritura à semelhança fiel de um genuíno "teste psicológico", isto é, sem a interferência ou qualquer "freio" evocado pela consciência, o que permitia emergir uma escritura de todo "livre".

A arte deixa de ser como até então, uma "representação", para exibir uma comunicação biológica, psíquica e vital do indivíduo através de símbolos**.** No rastro da busca de novas formas de vida, os surrealistas passam a valorizar e a evocar o mundo dos sonhos e a arte passa a valorizar sobremaneira a experiência onírica "[...] na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis [...]" (ARGAN, 1992, p.360).

Há, ainda, outro interesse manifesto pelos surrealistas: dialogar com outras culturas, estudar a etnologia e a antropologia; buscar revalorizar as culturas conhecidas como "primitivas". Nessas culturas, reconhecem os vanguardistas, encontram-se os elementos mágicos que entrevêem a realidade. Para eles a América, tomada como exemplo, é um espaço idealizado como região mítica e lugar fabuloso de encantamentos, onde sociedades, fauna e flora constituem o reino do maravilhoso.

Essa idéia de região constituída de elementos a um só tempo tanto harmônicos quanto dispares, de paisagens indescritíveis, mitologizadas, plenas de encantamentos fabulosos e elementos espantosamente surpreendentes, foi por quatro séculos um espaço exaustivamente imaginado, ficcionalizado, pesquisado, construído, tematizado e registrado nas mais diferentes linguagens pelo ponto de vista europeu, numa tentativa primeira de relatar a surpresa e a incompreensão do Novo Mundo - o espaço do inusitado - através de uma escrita a serviço da busca do deciframento desse "corpo" chamado América Latina. Talvez por esse motivo, a chegada do homem ocidental civilizado não parece ter sido

percebida pelo próprio, como presença "protagonizadora" de um desequilíbrio social e econômico entre os indígenas americanos, mas defrontam-se os "colonizadores" com culturas muito diferentes da conhecida,

> [...] em fase de semicivilização [...] um povo articulado em império ou em sistema já vigoroso de cultura moral e material – com palácios, sacrifícios humanos aos deuses, monumentos, pontes, obras de irrigação e de exploração de minas [...] (FREIRE,1999,p.89)

Essa estranha realidade nunca antes vista, incomum, modificada a cada vez no relato de tantos escritores, constitui material surpreendente que aguça o desejo do artista surrealista primevo do século XX, em dialogar com essas culturas consideradas selvagens e, mais do que isso, situá-las em outro patamar. É essa realidade ainda incompreensível e paradisíaca que atrairá especialmente a atenção de Alejo Carpentier. Bem sabe este autor que é na evocação e na valorização do mundo dos sonhos; na busca irreverente de seu intento, o da representação do estranho, que o grupo europeu encontra na teoria psicanalítica do sonho, de Freud, nos "truques de prestidigitação", na linguagem e na sua "escritura automática" sem censura, nem prévia, nem posterior, a força inventiva de uma arte-produto forjada pela imaginação.

Essa forma de escrita poética descrita "sem pé nem cabeça" e "despropositada" foi considerada mais tarde por Carpentier, como arte não autêntica ou o "Maravilhoso suscitado à força", ou, ainda, como percepção e expressão deformadas da realidade. Toma o autor como exemplos dessa arte-invenção-forjada, entre outros, os "relógios distorcidos e derramados", de Salvador Dalí e os "cavalos devorando pássaros", de André Masson.

A separação de Carpentier, primeiro geograficamente, do grupo de Breton, parece ter prenunciado o fim efetivo do etnocentrismo europeu e o início da fascinação pelo real, diante das criações culturais de povos ainda desconhecidos ou quase nada conhecidos pela Europa. O passo conseqüente desse autor foi elevar a arte da ruptura nascida nesses grupos, e dela fazer nascer a arte contemporânea. "O real, para os surrealistas, é maravilhoso" (QUIROGA, 1984, p.21).

Tendo como bagagem cultural agregada um conhecimento enriquecido nesse grupo de arte europeu que freqüentara, entre 1932 e 1939, Carpentier sai de Paris e retorna a Cuba. Nesse período o escritor se aproxima com olhar aguçado para a cultura na qual nasceu e cresceu. Sua singularidade como intelectual é a de pertencer intimamente a ambas as culturas: a européia e a americana, cujo trânsito entre essas lhe possibilita, a partir de uma ou de outra, um espaço de distanciamento suficiente para a reflexão do seu objeto. Da cultura americana falta-lhe, de início, perceber mais intensamente o interno dessa cultura para conhecer-lhe a "essência", de pronto facilitada pela experiência diaspórica própria.

Como intelectual-viajante e hóspede da própria pátria nessa geografia insular, Carpentier toma consciência, paulatinamente e cada vez com mais certeza, que havia ainda na América uma realidade cultural natural e rara a ser explorada e, comparativamente, muito diferente daquela européia: inventada, construída e apreendida no grupo surrealista. A seu ver, essa estranha realidade contém espontaneamente todas as características enunciadas pela arte surrealista. Impossível, portanto, deixar de comparar ambas as realidades, tendendo a privilegiar na literatura a temática do mundo mágico, negro, afro-

americano e sua linguagem, como aquela que deveria ser a genuína do "realismo maravilhoso".

Ressalta-se que nas primeiras décadas do século XX, o território americano mostrava uma paisagem social marcada pelas relações de poder herdeiras do processo de colonização. Os processos de misturas fortaleciam uma feição complexa, por vezes considerada mágica e maravilhosa pelo olhar de estranhamento europeu.

Ao comentar em seu livro Alejo Carpentier a reflexão de Lezama Lima sobre o povo americano, que desde sua conquista e como "precaução mágica", aprendera a decompor em imagens todo o repertório apreendido, Quiroga (1984, p.7) analisa essa feição dizendo que "as culturas que coabitam na América, num caldo de culturas de muitos rostos e formas, envolvem um esforço para atingir ou pelo menos tangenciar essa imagem que nos escapa". E continua o autor sustentando que não se trata de uma "identidade, mas de múltiplos rostos". Aos olhos desse autor, o perfil americano é "muito incerto, formado por muitas imagens e pela riqueza de um continente em ebulição" (QUIROGA, 1984, p.8).

Essa multiplicidade de rostos, de línguas, de povos heterogêneos, contextos e costumes tão díspares, caracterizada por misturas étnicas, é percebida muitas vezes com a imaginação, com referências a mitos fundadores de muitos povos do continente americano. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a diferença, ou melhor, as diferenças, mostram semelhanças entre si tão profundas e "surreais". Carpentier, em 1943, toma contato com toda essa "estranheza" ao empreender uma viagem ao Haiti, juntamente com o ator francês Louis Jouvert. Nesse país caribenho, Carpentier maravilha-se diante da natureza exótica, labiríntica e exuberante, diferente em tudo das paisagens européias e mesmo daquela do seu país de nascimento.

Na viagem ao Haiti, Carpentier visita a Cidadela Laferrière e as ruínas do fantástico palácio de Sans-Souci, com suas 365 janelas; ouve as versões várias e desconcertantes da história alucinada de Henry Christophe, um cozinheiro, escravo alforriado, que se torna coronel e que, depois de conquistar seus pares, proclama-se rei. A Citadelle e o palácio Sans-Souci foram construídos por este primeiro rei negro das Américas. De forma dramática e "natural", Christophe - à semelhança da corte francesa, e procurando seguir os ensinamentos de seus ancestrais africanos – organizara, escravizara e governara de modo cruel seus súditos, tão negros quanto ele, e de mesma origem cultural e africana que a corte e o próprio rei.

Essas histórias ajuntam-se a informações históricas concretas, buscadas pelo escritor cubano com o rigor da pesquisa documental, e misturam-se na construção de um modo de perceber a realidade "fantástica" do Haiti e da história do rei Henry-Christophe. Carpentier entende ser este o material constitutivo do conceito que cunhará como "real maravilhoso". Como entender o conceito criado por Alejo Carpentier? O contato profundo do escritor com a cultura latino-americana permite-lhe perceber um cenário hiperbolicamente barroco em sua natureza, que lhe dá a certeza de haver diante de si - e a mancheia - uma riqueza cultural incalculável das Américas, que só poderia ser explicada por um conceito que fosse capaz de expressar as metamorfoses e misturas inusitadas da cultura e as expressas pela arte. Para o escritor, não parece ser possível deixar de constantemente estabelecer comparações entre a realidade inusitada, natural e ao mesmo tempo surreal das Américas,

com as propostas do Surrealismo, sobretudo aquelas com os artifícios inventivos de alguns artistas que pertenceram ao movimento.

Não era, pois, mais preciso, no entender de Carpentier, forjar um constructo ou artefato artístico-literário como sugeria o Surrealismo. Tudo o que pregava este movimento de vanguarda, não só estava presente, como era absurdamente natural em algumas culturas, como as da América, e mostrava-se simbolicamente marcado na paisagem social, na mesclagem dos elementos e na mestiçagem dos povos autóctones ou não, à espera de quem lhe percebesse, valorizasse e lhe emprestasse voz. Para Carpentier, "transcrever" essa realidade enigmática, em imagens e formas, parecia-lhe suficiente como material incomensurável disponível e pronto. Entretanto era preciso buscar ainda uma linguagem própria.

Carpentier passa então a dedicar-se inteiramente, e por oito anos consecutivos pesquisa aspectos da história social, política e mítica da cultura americana. Convence-se de que é quase impossível fazer crer que ainda houvesse uma civilização assim: virgem do mundo "civilizado" ocidental, dotado de uma natureza exuberante e selvagem. Convicto de que o "real maravilhoso" está diante de si em sua plenitude, "alimenta-se", Carpentier, da realidade demoníaca e maravilhosa que o envolve e domina; até que, maduro em suas reflexões, assume-se como escritor-protagonista da voz social do "outro", daquele que não pertence a uma civilização européia e "branca", porque é mestiço e pobre, e se rege por outras tradições. Vendo esses povos com olhos de quem quer enxergar a diferença, a alteridade tal como ela se apresenta, procura compreender a sua história, os efeitos que se mostram nas misturas e na miscigenação interna, e na que foi obrigada a assumir com a chegada dos colonizadores.

Desse estudo incessante nascem simultaneamente o romance El reino de este mundo e a teoria do "Real Maravilhoso", sustentada no prólogo dessa obra. A necessidade de mostrar o rosto social que conhecera leva Carpentier a buscar formas inusitadas de expressar, em "tradução" literária, as estranhezas de uma realidade palpável, visível e, ao mesmo tempo passível de ser, a qualquer momento, metamorfoseada. Assim o escritor transforma essa memória cultural redescoberta particularmente em sua visita ao Haiti, antiga colônia francesa, em material primordial para "transcrever" ou "traduzir" uma realidade maravilhosa nesse romance repleto de acontecimentos incomuns, que se transformará em uma espécie de manifesto do real-maravilhoso.

El reino de este mundo apresenta uma estrutura de vinte e sete capítulos sintéticos e densos, divididos em quatro partes, em cento e dezoito páginas escassas de diálogos. O enredo aparentemente simples e quase linear desenvolve-se durante o período da vida do personagem Ti Noel, "propriedade" do Monsieur Lenormand de Mezy. Como protagonista Ti Noel é a representação de outros como ele: um negro escravo, submisso, simples e previsível, cujas atitudes são justificadas pela sua condição; ao mesmo tempo é um homem inteligente, conhecedor de cavalos, atento, observador, ativo, decidido, partícipe e crítico de eventos ocorridos em seu tempo, no século XVIII, e que inauguram e fecham a narrativa. Assim, respectivamente, exemplificamos:

> Entre os vinte garanhões transportados para o Cabo Francês pelo capitão do barco [...], Ti Noel escolhera sem vacilação aquele reprodutor grandalhão, de

> garupa redonda, bom para a remonta das éguas que estavam parindo potros cada vez menores [...] (CARPENTIER, 1966, p.1)

> [...] E desde então ninguém mais soube de Ti Noel e nem de sua casaca de seda verde, com punhos rendados, cor de salmão – salvo talvez aquele abutre molhado que esperava o Sol com as asas abertas: cruz de penas que terminou por encolher-se e mergulhar nas profundezas do Bois Caimán. (CARPENTIER, 1966, p.118).

A obra é uma narrativa construída como um mosaico que apresenta tanta variedade de acontecimentos absurdamente reais mesclados aos inventados, quanto os personagens bizarros que dela fazem parte. Há deslocamentos em todas as instâncias, e todo o romance é impregnado pelo realismo maravilhoso. A figura mítica do escravo mandinga Mackandal, oriundo da Guiné, comprova a hipótese. Esse personagem de compleição física forte, de "cintura finíssima" e olhos sempre injetados é o detentor da memória mítica da tradição ancestral africana, pois tem o poder da palavra oral, da arte de narrar, da contação de histórias. Através de sua voz rouca, grave e sensual, comunica-se com os escravos como ele, em língua materna herdada dos antepassados:

> [...] histórias que Mackandal cantava em salmos [...] com voz fingidamente cansada, para melhor preparar certos efeitos, o mandinga referia-se a feitos que tinham ocorrido nos grandes reinos de Popo, de Arada, dos nagôs e dos fulas. Falava de grandes migrações de povos inteiros, de guerras seculares", [...] do rei Dá, encarnação da serpente, o eterno princípio do retorno infinito [...] (CARPENTIER,1966, p.3).

Além disso, conhece os segredos da ma-lunda e do imaginário africano. Protagonizou uma revolta, na qual ocorreram muitas mortes. Para seus seguidores o haitiano Mackandal – "El Manco" - é um bruxo invencível e possui poderes sobrenaturais pelos "Mandatários da "Otra Orilla", isto é, dotado de faculdades licantrópicas, capaz de transformar-se em vários animais; é reconhecido como o feiticeiro conhecedor das ervas e das artes de cura e de envenenamento das plantas, assim relatado pelo narrador: [...] "El manco Mackandal hecho un houngan del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno" [...] (in: RODRIGUEZ,1982,p.47).

A licantropia é considerado o modelo maravilhoso imbricado à história, à ficção e à realidade. As crenças animistas e antropormofizantes, assim como o segredo da vida eterna e os códigos linguísticos singulares e indecifráveis, colaboram para a manutenção do mito. Evocamos como exemplo de licantropia o momento em que, por ser responsabilizado pela morte por envenenamento em massa dos brancos, Mackandal é condenado à morte queimado na fogueira, em praça pública. No instante em que as labaredas atingem seu corpo, Mackandal

> [...] urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para frente" [...] o negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. Um só grito ressoou na praça:

> __ Mackandal, sauvé! [...] “Naquela tarde os escravos regressaram para as fazendas rindo durante todo o trajeto.Mackandal tinha cumprido sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. Uma vez mais, os brancos eram batidos pelos Altos Poderes da Outra Costa. (CARPENTIER, 1966, p.31).

É o narrador do romance o responsável pelo tom de ironia e crítica que perpassa a obra através da memória, das falas e das visões dos personagens. Com este romance, reflete Quiroga (1984, p.28), Carpentier inicia a “remitologitação da América”.

Para transcrever essa realidade americana quase incrível, Carpentier escolhe a superposição histórica temporal. Essa superposição de culturas em toda a América concentra uma riqueza de contrastes, pois num único espaço geográfico é possível encontrar resquícios de todas as camadas culturais e sociais que o constituíram. Esse “amontoado de elementos” pode ser chamado de barroquismo. Chiampi (2008, p.46) evoca as palavras de Carpentier para explicar os significados do termo barroquismo e a sua força: “é capaz de [...] dar vida y consistencia, peso y medida ao inominado” [...]. Segundo Carpentier, a arte sempre foi barroca, cheia de “energia” que comunica a forma de ver do povo americano, a qualidade essencial, o estilo da sua contemporaneidade, a forma rebuscada, abundante e mestiça, eleita desde a escultura pré-colombiana, até a construção das catedrais com seus retábulos e altares, e os mosteiros crivados de entalhes na madeira. Para o autor-pesquisador, [...] “uma tradição verdadeira não é o testemunho de um passado transcorrido, é uma força viva que anima e informa o presente”[...] (QUIROGA, 1984, p.59). Por esse motivo Carpentier considera que a única linguagem literária capaz de expressar melhor a cultura americana seja a barroca, cuidadosamente trabalhada, rica em recursos figurativos como a metáfora, plena de simbolismo e misticismo; difícil de entender, mas própria para explicar seu conceito do Real Maravilhoso.

Na obra “El reino de este mundo” a realidade surpreendente, surreal e inusitada mostra-se naturalmente condensada como um palimpsesto formado no tempo por incontáveis marcas de componentes combinados e mesclados culturalmente, ao mesmo tempo fabulosas, maravilhosas e inexplicáveis. Sintetiza a possibilidade de reunir e, ao mesmo tempo conter, o encantamento e um re-descobrimento, a presença de elementos insólitos penetrando no cotidiano, o constante retorno no tempo e à História. O romance é uma narrativa capaz de traduzir e recriar através da linguagem, o mundo maravilhoso com a riqueza da mestiçagem cultural, onde, na visão do escritor cubano, todo o real é maravilhoso. Nada do cotidiano é artificial ou forçado. Outra característica concernente ao conceito de real-maravilhoso é a pressuposição de uma fé inabalável e incondicional. Acrescenta Carpentier que “os que não crêem em santos não podem se curar com milagres de santos”.

Para concluir, pode-se pensar o conceito do real maravilhoso de Carpentier na literatura, como a “transcrição” expressada com a maestria de uma realidade histórica e social circundante em determinado território geográfico, cujos confins são tênues; onde a realidade é exageradamente alterada, embora natural, sombria e iluminada e quase irreal, “surreal”, privilegiada, grandiosa e rica em eventos e personagens maravilhosos e licantrópicos. Nesse cenário, a realidade, barrocamente manifesta, exibe-se através de um

de seus elementos fundamentais: o inusitado. Para perceber essa realidade, diz Alejo Carpentier, é necessário sustentar-se em uma das bases inabaláveis: a fé.

Referências:

ARCAN, Giulio Carlo. École de Paris. In: *Arte Moderna.* Trad. Denise Bottmann; Frederico Carrotii. São pualo: Companhia das Letras. 1992. p.340-367.

CARPENTIER, Alejo; *O reino deste* mundo; Trad. João Olavo Saldanha; Ed. Civilização Brasileira; R.J. 1966.

CHIAMPI, Irlemar; *O realismo maravilhoso*; Ed Perspectiva; São Paulo; 2008.

FREYRE, Gilberto; *Casa Grande e Senzala*; Ed. Record; Rio de Janeiro; 1999.

QUIROGA, Jorge; *Alejo Carpentiier*; Ed Brasiliense; São Paulo; 1984.

RODRIGUEZ, Alexis Márquez; *El reino de este mundo: teoria e pratica de lo real-maravilloso*. In: RODRIGUEZ, Alexis Márquez. *La obra narrativa de Alejo Carpentier.* Caracas: ediciones de La Biblioteca de La Universidad Central de Venezuela. 1982, p.43-54.

AS TRAMAS FANTÁSTICAS DE ABC
OU UM OUTRO OLHAR DO NEO-FANTÁSTICO

Ary PIMENTEL (UFRJ) *

Resumo:
Em mais de quatro décadas de produção contística, Adolfo Bioy Casares negou-se contundentemente a corroborar a exaustão da literatura. Tendo começado a escrever numa época em que a crítica sinalizava as dificuldades de se fazer literatura quando todas as narrativas já estariam presas na Biblioteca e reconhecia que o trabalho dos escritores de ficção giravam quase sempre em torno de algumas poucas histórias, Bioy investe na fabulação, na construção de tramas que se constituem como elementos centrais de uma obra produzida a contrapelo da tão propalada impossibilidade de se criar novas histórias. A figura do escritor como interminável reserva de histórias iria nortear praticamente toda a obra de Bioy, como podemos observar pela fascinante riqueza anedótica de seus relatos fantásticos e policias, na maioria das vezes marcados pelo rigor quase excessivo de tramas que apoiam a construção da realidade narrativa na proliferação de detalhes de uma aparente realidade objetiva. O assunto desta comunicação é justamente este insistente retorno de tramas nas quais se manifesta um efeito de realidade que serve como base para a manifestação de fissuras insólitas. Queremos observar como a partir destas novas tramas o leitor o é colocado diante do choque entre um cotidiano banalizado e o fato fantástico, que emerge como um convite a uma outra realidade. Os fios com que Bioy entretece suas tramas apresentam-se como elementos importantes para a construção do estranhamento em seus textos. É a partir da tramas que os relatos de Bioy problematizam apego ou o abandono de um universo de verdades e crenças fundamentadoras daquilo que Cortazar chamou de "La Gran Costumbre". Mais que na experimentação de linguagens ou na estrutura inovadora dos textos, é no prazer de construir tramas como uma aranha a enovelar personagens e leitores que Bioy persegue outras alternativas de leitura do texto estético e da própria vida cotidiana.

Palavras-chave:
Bioy Casares, literatura fantástica, trama, costume, rotina.

> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII,

* Professor Adjunto de Literaturas Hispano-Americanas da Faculdade de Letras (UFRJ) com doutorado em Literatura Comparada por esta mesma universidade.

> es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.
> Julio Cortázar.

A exemplo do que faz Héctor A. Murena, para quem o conto "es algo así como una gota de agua vista con una lupa y, por lo tanto, en ella está el universo entero", Cortázar nos dá, em "Algunos aspectos del cuento", uma imagem poética deste gênero conto que consegue traduzir magistralmente a capacidade que tem o conto de projetar-se como mundo autônomo a flutuar até o leitor, junto ao qual, ou no qual, irá explodir sua forma "fechada e tensa" de mecanismo urdido com palavras. Para Cortazar, o conto deve ser como uma frágil e complexa "bolha de sabão" que se desprende do autor, do seu lúdico canudinho associado a uma superfície vazada[2]. Deve ser uma estrutura esférica e densa, forjada sob tensão, sob a máxima tensão da totalidade concisa, dentro da qual o autor insere novos universos antes de soltá-la no ar.

Uma das grandes qualidades do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), qualidade que se destaca quando examinamos sua produção narrativa completa ou quando lemos apenas um curto relato, é exatamente o seu imenso talento para criar novas tramas fantásticas, as quais coloca dentro de suas bolhas de sabão para depois soprar até nós. São estruturas complexas que nos cativam com a força e a fragilidade de sua tensão esférica, absorventes e intrigantes nos fugazes minutos que levam para explodir diante de nós, provocando espanto e mudando nosso olhar com as possibilidades de ruptura do cotidiano que propõem através do artifício do estranhamento.

Borges, que já intuíra algumas das principais problemáticas da literatura contemporânea muito antes da crítica pós-moderna, apontava há décadas a dificuldade de se fazer literatura em uma época em que todas as narrativas estão presas na Biblioteca e reconhecia que trabalhava girando quase sempre em torno de algumas poucas metáforas e histórias. Talvez pelo continuado trabalho em colaboração com Borges, com quem discutia constantemente novos projetos narrativos, Bioy irá intercambiar com ele alguns importantes temas e compartilhar preocupações que marcarão a obra de ambos. O tema de um autor maior e único, quase uma série infindável de reencarnações de Homero, a reescrever, como num palimpsesto, velhas histórias, é retomado por Bioy, vertebrando a sua obra como um todo e aparecendo explicitamente em alguns contos como "El prejurio de la nieve", no qual o poeta Oribe, após utilizar uma imagem que reconhece ser de outro

[2] CORTÁZAR, J. (1993)

autor, conclui que "los poetas carecemos de identidad, ocupamos cuerpos vacíos, los animamos."[3]

Apesar desta convicção compartilhada, a dupla Borges/Bioy ou Biorges não se deixa anular, pois conclui que desde sempre os livros nasceram de outros livros. Reconhecem ambos a improcedência da figura do autor individual e abrem mão da pretensão de originalidade ao mesmo tempo que investem na fascinante tarefa, que constitui-se em toda sua obra, de resgatar da Biblioteca um número limitado de metáforas, histórias e autores. Talvez por isto mesmo e por também combater a interpretação deste fato como um imperativo sufocante do dogma inibidor da literatura, o próprio Borges foi um dos primeiros a reconhecer a importância da obra de Adolfo Bioy Casares, na medida em que esta demonstrava, numa época em que o interesse pela dimensão anedótica da literatura havia entrado em declínio, exatamente uma variante alternativa do que se colocou acima (a impossibilidade de criar novas histórias). Negando aparentemente com sua própria prática ficcional aquilo que para muitos seria a exaustão da literatura, Bioy casares demonstrou que o século XX ainda era capaz de tecer tramas interessantes. Em uma entrevista a um jornal brasileiro, o autor respondeu de forma categórica quando lhe perguntaram se a literatura teria esgotado suas possibilidades narrativas:

> Não. Estou em total desacordo. Para pensar assim só se eu sentisse que não me ocorrem mais histórias, e elas sempre me ocorrem. Eu tenho sempre uma reserva de histórias, o que, se pode dar uma sensação de segurança, por outro lado dá também uma sensação de ansiedade, quando se tem 77 anos e se descobre que o costume de seus contemporâneos é morrer.[4]

O pensamento de Bioy coincide ainda com as premissas básicas expostas por Borges no prefácio a *La invención de Morel* (1940), quando ressalta a importância dos argumentos de seus contos e romances, argumentos esses que são "necesarios como la tela al bordado, con variantes que proceden los unos de los otros"[5]. O próprio Bioy chega mesmo a afirmar, em um textos teórico intitulado "Lo novelesco y la novia del hereje", que:

> El prodigioso agrado de las ficciones reside en la fábula: en inventarla, en contarla, en escucharla, en recordarla; como ya se dijo: lo fundamental de la fábula es la fábula.[6]

Este pensamento iria nortear praticamente toda a obra de Bioy, como podemos observar pela fascinante riqueza anedótica de seus relatos fantásticos e policiais, na maioria das vezes marcados pelo rigor quase excessivo de tramas que apoiam a construção da realidade narrativa na proliferação de detalhes de uma aparente realidade objetiva. É este,

[3] BIOY CASARES, A. (1970) p. 161.
[4] BIOY CASARES, Adolfo. As invenções de Bioy Casares (entrevista a José Negreiros). *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 out. 19991. Segundo Caderno, p. 06.
[5] BIOY CASARES, A. (1985) p. 236
[6] BIOY CASARES, A. (1985) p. 236

por exemplo, o caso dos contos de La trama celeste (1948), um livro da segunda fase literária de ABC que traz seis longos relatos fantásticos, resultado de uma intrincada elaboração intelectual que encanta por sua capacidade de tornar o insólito verossímil. Em todos os seis contos observamos a ênfase na trama que organiza os incidentes de narrativas que produzem uma crescente tensão e expectativa no leitor. Após uma leitura mais atenta, podemos constatar que o dinamismo da obra, assim como a precisão, o equilíbrio e a própria economia de relatos nos quais não há fios soltos deriva de tramas hiper-complexas nas quais todos os elementos, até as digressões, tem um propósito subordinado à tessitura argumental. Em relatos nos quais a tensão está associada ao nó da trama: um fato fantástico, um mistério, um problema de lógica ou um crime à espera de uma explicação, o andamento da narrativa orienta o leitor no caminho que leva a uma solução para o problema, a uma resposta aceitável ou revelação inesperada, que nos esclarece ou surpreende.

Cabe, contudo, ao leitor mais arguto identificar os enredos nucleares e suas variantes, ou seja, buscar saber onde há verdadeiramente um enredo diferente, ver atentamente os nós das intrigas, a lógica central do fato fantástico ou a chave do mistério da narrativa policial, e perceber em que media a trama é original ou trata-se de mais uma releitura ou re-escritura de algum dos poucos temas já explorados pelo próprio autor ou por outros ao longo da história da literatura.

O conto que abre La trama celeste é "En memoria de Paulina", relato no qual identificamos claras ressonâncias da trama central do romance La invención de Morel (1940). No segundo conto, "De los reyes futuros", encontraremos muitos dos elementos que também foram utilizados para o desenvolvimento do eixo narrativo de "En memoria de Paulina". O personagem que elabora o relato com a intenção de deixar registro e testemunho de fatos estranhos é um escritor, como grande parte dos narradores de Bioy. A história começa com a visita de três crianças a um circo, onde o número das focas desperta um certo interesse e mal-estar. Alguns anos mais tarde, a amizade ainda unirá os três personagens, já adolescentes: o narrador, Helena e Marcos, este último o inteligente filho de uma família rica que desde muito cedo se dedica à pesquisas sobre ciências naturais e principalmente sobre a evolução darwiniana. Helena, a amada do narrador, serve de ponto de intercessão entre os dois personagens masculinos, sem contudo decidir-se por este ou por Marcos, até que, por fim, resolve optar e, como Paulina e a personagem Milena do conto "Los afanes", frustra as pretensões do narrador, comprometendo-se e casando-se com o amigo rico. A frustração amorosa, característica que marca a personagem do narrador, é outra constante na obra de ABC e irá ocorrer de modo similar em "Máscaras venecianas", onde Daniela abandona o narrador pelo amigo rico e cientista promissor, mesmo sabendo que não seriam felizes. Após alguns anos, vivendo na Austrália, para onde partira a fim de esquecer o mundo, sem mesmo se despedir dos dois amigos, o narrador volta à Argentina e agora é o acaso que o leva de volta aos antigos cenários da adolescência, à antiga mansão em ruínas onde, isolados do mundo, vivem os dois amigos. Aí ele entra em contato com o insólito.

Podemos concluir após esta sequência de resumos que a estrutura básica da trama se repete. O elemento constante é um conceito fundamental para a literatura fantástica: aquilo que Freud chamou de "*das unheimlich*". O elemento misterioso; excepcional, incomum

emerge quando, após uma longa viagem, o protagonista volta a conviver com uma dimensão que havia sido parte de seu cotidiano.

Em "De los reyes futuros", Marcos, com a mesma intenção do Dr. Moreau, seu antecedente literário que queria acelerar o processo de evolução das espécies, e baseado na teoria idealista da deformação da realidade pelos órgãos de percepção, realiza uma série de operações cirúrgicas e transformações genéticas em um grupo de focas até convertê-las em animais "casi irreales". Desprovidas de um corpo que lhes permitisse levar uma vida ativa e comum, as focas, tal como um engendro criado por William Blake[7], desenvolvem uma excepcional capacidade de projetar idéias, através das quais se comunicam e controlam até mesmo o vôo dos aviões. Cuidadas por Marcos e Helena, que atuam como fiéis súditos dos "reis futuros", as focas vivem entre as idéias projetadas e, bastante interessadas nas possibilidades evolutivas dos seres humanos, esperam a chegada de alguém de fora da casa para que, juntamente com Marcos, possam testar nele o resultado das experiências. Na iminência, portanto, de tornar-se o primeiro humano a ser liberado de seus sentidos e entrar em contato com a realidade do mundo das idéias, nosso protagonista consegue ainda forças para escrever o relato de sua experiência fantástica.

Ainda do mesmo livro é o conto "El otro laberinto", que narra uma passagem através do tempo e do espaço como a que seria descrita por Cortázar em um conto posterior ("El otro cielo", *Todos los fuegos el fuego*, 1966). Iniciado como relato policial, o conto pouco a pouco vai entrando pelos domínios do fantástico, um meio em que não é de todo impossível o tempo congelado, um personagem que tem o estranho poder de projetar imagens mentais concretas, como o asceta borgeano do conto "Las ruinas circulares". Com a multiplicação dos incidentes, vamos entrando em contato com dois mistérios que, ao final, convergem para uma única explicação. O primeiro é o surgimento inexplicável de um manuscrito encontrado no bolso de um homem que aparece morto, vestindo estranhas roupas, em um dos quartos da pousada do Túnel, no ano de 1604, em Budapeste, e o outro é o inexplicável desaparecimento de István Banyay de sua casa nesta mesma cidade no início do século XX.

Logo no início somos informados que Banyay entrega a seu amigo Anthal Horvath, um medíocre autor de romances policiais, uma nota na qual descreve rapidamente a história do morto que apareceu na pousada e acrescenta que as autoridades e cientistas da época não conseguiram dar nenhuma explicação para a morte do desconhecido nem para o manuscrito encontrado no bolso de sua capa, escrito num indeterminado dialeto do húngaro, em um papel "terso y brillante" com uma tinta que não havia deixado nenhum desnível no papel.

Banyay vive, durante o ano de 1904, em um dos quartos do mesmo prédio que três séculos antes abrigara a pousada do Túnel e desenvolve um interesse obsessivo pelos detalhes que envolvem o fato insólito ocorrido em sua casa no século XVII e, de modo particular, busca o misterioso manuscrito que desaparecera após ter sido enviado a Constantinopla para ser examinado por uma comissão de físicos e poetas. Com motivações bastante suspeitas, Horvath falsifica um pergaminho utilizando-se para isto de dados da vida de Banyay que, ao entrar em contato com o texto, passa a acreditar cada vez mais

[7] William Blake (1757 - 1827) poeta e pintor inglês, que teve sua produção pictórica definida como fantástica.

profundamente em suas ligações com este personagem do passado e conclui que seu tempo não é o presente mas sim o século XVII. Banyay tira cópias fotográficas do pergaminho falsificado e, após entrar em seu quarto, ele, que tinha a capacidade extraordinária de projetar objetos com uma magnífica perfeição de forma, cor, solidez e temperatura, resolve voltar ao passado para que o futuro do pretérito (agora seu presente) possa existir. Projeta-se para este tempo pretérito, conseguindo seu intento, mas morrendo em consequência do sucesso de seu projeto de romper a linha do tempo, tal como ocorre com o protagonista de *La invención de Morel*:

> Pensó, con desesperada intensidad, en el cuarto que estaba más allá de la puerta de la izquierda, en el "museo". Siempre había imaginado que allí estaba el siglo XVII; ahora, su imaginación de aquel siglo se concentraba obsesivamente en una pieza de la posada del Túnel, de la posada que había entonces en el sitio donde sus abuelos edificaron el pabellón. Guardó el documento en el bolsillo de su capa, abrió la puerta y pasó... Tuvo tiempo de cerrar el pasador. Estaba muy agitado. Su corazón, que siempre había sido débil, falló. Pero István no cayó muerto en el "museo"; cayó en el cuarto de la posada del Túnel, en el siglo XVII.[8]

A forma do conto, vertiginosamente intelectual, fascina o leitor e faz com que este seja um dos melhores relatos da coletânea, mas o tema, logo perceberemos, não é nada original. A história do crime no quarto fechado já havia sido contada por inúmeros autores como Poe, Wilkie Collins e Chesterton. E o dado específico da persistência de um elemento concreto que constata uma aventura fantástica, demonstrando que ela não foi apenas um sonho ou delírio não é privilégio do relato de Bioy ou do livro do mestre do terror Stephen King[9]. No poema intitulado "A prova", bastante citado por Borges e Bioy, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) já questionava, com um germe de sentimento fantástico que desafia as leis da realidade:

> Se um homem atravessasse o Paraíso
> num sonho e lhe dessem uma flor
> como prova que havia estado ali,
> e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão...
> o que dizer então?[10]

[8] BIOY CASARES. A. (1970) p. 141.

[9] Em *O cemitério*, um clássico da nova literatura de terror, escrito por Stephen King, uma personagem sonha ou pensa que sonhou com uma aterradora incursão em um cemitério indígena, mas, ao acordar aliviado por concluir tratar-se apenas de um pesadelo, percebe que seus pés estão sujos de lama. O indício revelador desestrutura qualquer aproximação racional do fenômeno.

[10] COLERIDGE, S. T. Apud BORGES, Jorge Luis & BIOY CASARES, Adolfo. *Libro del cielo y del infierno*. Buenos Aires: Sur, 1960, p. 44. O texto reaparece em *El libro de los sueños*, de Borges.

O fantástico se dá, segundo as palavras de Borges, quando podemos observa um jogo tenso entre ficção e realidade, ou seja, quando há "uma interferência do plano onírico no plano objetivo"[11]. Borges exemplifica este aspecto da construção do fantástico com o sonho de Chuang Tzu, na medida em que o sonhador acorda e sua vida continua a ter algo de sonho.[12]

Henry James também havia imaginado um trama similar à do conto de Bioy. Em *The Sense of the Past*, um personagem fica fascinado ao descobrir um quadro do século XVIII que misteriosamente o representa e consegue voltar ao passado para encontrar o pintor que irá retratá-lo. O futuro deve existir para que o passado possa se realizar e um dado do presente, o próprio personagem, deve voltar ao passado para que o quadro possa existir no futuro. Um magnífico exemplo de regressão infinita que Borges comenta assim:

> Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII porque lo fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere, para existir, que Pendrel se haya trasladado al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.[13]

Entretanto, como afirmamos anteriormente, nada está mais distante da proposta narrativa de Bioy que a pretensão de originalidade. Em um conto do autor já citado anteriormente ("El perjurio de la nieve"), afirma-se que somente os pobres de espírito buscam a originalidade. Em um ensaio de *Otras inquisiciones* (1960) sobre Kafka, Borges identifica na poética literária do autor de *A metamorfose* uma característica que se destaca nele mesmo: a ação do escritor que cria seus precursores Do mesmo modo, Bioy. Tal como Borges, Bioy foi iluminando determinadas áreas da Biblioteca nas quais conseguiu identificar seus precursores. Tal como Borges, foi inventando e de certa maneira reescrevendo a obra de seus precursores.

Uma das características importantes do conto "El otro laberinto", comentado acima, a qual voltará a aparecer em vários relatos e romances de Bioy Casares é a que o crítico Alberto Lagunas chamou de "relato enmarcado"[14], ou seja, um relato que aparece dentro da moldura de outro relato que, na maioria das vezes, dá uma outra versão para os fatos narrados. Esta estrutura do conto dentro do conto que nos faz lembrar as tradicionais *matrioskas*[15] pode apresentar-se de forma relativamente simplificada como em *La invención de Morel*, onde um suposto editor vai completando ou retificando o texto do narrador principal com algumas poucas notas dispersas, ou sob a forma de um labiríntico quebra-cabeças de vozes narrativas, como em *Plan de evasión*. No caso de "El otro

---

[11] FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, S. (2009) p. 186

[12] FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, S. (2009) p. 186. O filósofo chinês Chuang Tzu: "Sonhou que era uma borboleta e, ao acordar, não sabia se era um homem que havia sonhado ser uma borboleta, ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem."

[13] BORGES, Jorge Luis. La flor de Coleridge. In: ___. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, Emecé, 1985, p. 19.

[14] LAGUNAS, A. (1985) p. 24.

[15] Bonecas russas de madeira colorida que, ao serem abertas, têm sempre um outra menor em seu interior.

laberinto", o enquadramento do relato ocorre de mondo mais simples. O narrador tem a consciência de estar fazendo literatura e dialoga durante todo o tempo com um texto anterior que é o testemunho do personagem escritor Horvath[16], criticando-o, desautorizando as versões contadas por este ou citando literalmente passagens de seus textos. Esta mesma técnica narrativa será utilizada em dois outros contos deste volume: "La trama celeste" e "El perjurio de la nieve". Este último é um conto policial com traços fantásticos que se apresenta como a "relación de terribles sucesos" feita por um suspeito narrador que também é personagem emoldurada pelo discurso de um segundo narrador que assina como A.B.C. Nesta urdidura argumental que já explicita uma concepção da literatura dentro da literatura baseiam-se muitos textos de Borges e Bioy, entre eles "El inmortal", "Pierre Menard, autor del Quijote" e "Ad Porcos", relato no qual um autor lê outro até o infinito[17]. O uso desta construção de narrador ou história em abismo como forma de tornar mais complexa a apreensão do relato policial ou fantástico é tão recorrente na obra dos dois autores que poderíamos mesmo dizer que se trata de uma das técnicas mais comuns de suas narrativas.

Agora, voltando a abordar mais especificamente as tramas de ABC, vejamos uma narrativa na qual, segundo a proposta de um dos narradores, a realidade se modifica e influi no tempo. É o conto que dá título à coletânea *La trama celeste*, onde se demonstra o erro do postulado do tempo histórico como absoluto ao apresentar-se a possibilidade de outros tempos ou espaços paralelos que podem assolar a nossa realidade ordinária a qualquer momento.[18]

A partir de um texto deixado por um outro narrador que registra o seu testemunho dos fatos extraordinários — a técnica se repete —, o primeiro narrador nos põe em contato com a realidade de uma outra Buenos Aires na qual o capitão aviador Irineo Morris penetra através de uma espécie de passe mágico. Os movimentos de vôo que faz quando testa um novo modelo de avião provocam uma fenda no tempo e através desta ele é transportado, juntamente com seu avião, para um mundo paralelo. Uma Buenos Aires onde não existe qualquer elemento que tivesse vínculo com o país de Gales e onde, portanto, inexiste

[16] Anthal Horvarth, o personagem que deixa o relato que lemos, se propõe a escrever um testemunho realista dos fatos que vivenciou, mas em um determinado momento se surpreende e escreve: "pero hago literatura" [BIOY CASARES. A. (1970) p. 141.].

[17] Neste caso é citado o *Fausto* de Estanislao del Campo, obra gauchesca em que se narra a história de Anastasio el Pollo, um personagem que irá relatar a outro *gaucho* as suas quase cômicas impressões de uma apresentação da ópera *Fausto*. A peça, assim como o conto de Bioy, se baseia no tema fáustico que, pelo menos até a Idade Média, terá sempre um antecedente, numa regressão quase que infinita de autores. Assim, como as bonequinhas russas, de cada obra sairá um Fausto anterior.

[18] Em um outro texto de Bioy que também aborda este tema dos traslados para espaços e tempos diferentes, realizados a partir de alguma espécie de "viagem", observa-se que "¿hay varios mundos posibles? Varios mundos, varias Argentinas, varios futuros que nos esperan: en uno u otro desembocaremos de pronto". (BIOY CASARES, Adolfo citado por Trinidad Barrera na Apresentação de *La invención de Morel*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1984, p. 74.)

também o capitão Morris, de ascendência inglesa. O país de Gales neste outro mundo jamais existiu.

Esta engenhosa capacidade de Bioy para criar tramas e mundo fantásticos faz lembrar um portentoso ser descrito por Sábato, em *Sobre héroes y tumbas*:

> No dudo ahora que aquel ser tenía la facultad de manejar los poderes inferiores; que, si es que no crean la realidad, son en cualquier caso capaces de levantar terribles simulacros fuera del tiempo y del espacio, o, dentro de ellos, transformándolos, invirtiéndolos o deformándolos.[19]

É esta incrível faculdade de trabalhar os poderes "inferiores", os poderes que tem a arte para criar realidades, que caracteriza a proposta radical da obra de Bioy e o projeta em uma posição de destaque no seleto grupo de narradores que criam seus próprios mundos. Grandes escritores, como alguns já citados neste trabalho, que, por não se contentarem com a mera reprodução passiva e pobre dos elementos de uma realidade dada, partem para a invenção de um universo próprio e, após fundá-lo, convertem este mundo imaginado em realidade. Uma ação de demiurgos que pode se dar a partir dos próprios elementos do cotidiano, tal como observa Anthal Horvath, em "El otro laberinto", podendo o mesmo mundo ser, e muitas vezes é, o outro mundo. No plano da textura argumental, veremos que tampouco em "La trama celeste" o autor pretenderá trabalhar com elementos completamente novos e, mais vez, constataremos que, fiel a o seu estilo, não abandonará as constantes referências a textos científicos ou literários e as borgeanas referências a livros e autores, reais ou fictícios. Um claro exemplo disso é a teoria dos mundos paralelos, tema central do conto, proposta por Luis Augusto Blanqui, ou anda uma referência implícita a H. G. Wells, encontrada no nome de um padre chamado Moreau em uma narrativa que trata também de um anel que permite ao protagonista tornar-se invisível. Um anel que provém da Buenos Aires fantástica e é trazido a este mundo como prova da experiência inaudita, tal como a flor de Coleridge.

Ao final do conto, o narrador inominado que faz uma pequena introdução e conclusão para o relato deixado pelo doutor Carlos Alberto Servian desautoriza a narração dos fatos nem como a explicação dada por este e, apesar de ter reproduzido integralmente o texto do outro, conclui que o relato parece inverossímil e que o primeiro capitão Morris era um contrabandista. Esta categoria que nos remete a uma outra interessante discussão, pois os contrabandistas são seres eminentemente transgressores, sujeitos questionadores que, como observa Alberto Lagunas, "trasgreden leyes topológicas y se emiscuyen —no puedo asegurar que no lo sepan ellos también— en otros mundos". É também um contrabandista quem, em um outro conto de Bioy intitulado "De la forma del mundo" e incluído no volume *El héroe de las mujeres* (1979), irá relativizar o pensamento lógico-científico em função da imaginação e, sem nenhum respeito às leis que regem o nosso mundo tão segura e confortavelmente cartografado, demonstrando que não existe tamanho, forma ou tempo absoluto.

Neste conto, o odontologista e contrabandista, nas horas vagas, Marcelo Guzmán encontra, em uma viagem de barco pelo delta do Tigre o cartesiano estudante Correa —

[19] SÁBATO, E. (1981) p. 365.

significativo nome para um personagem que vive amarrado à realidade e é conhecido como o Geógrafo. Após uma tensa conversa, Guzmán convence o estudante a participar com ele de uma aventura ilegal e lhe mostra uma espécie de túnel que descobrira em uma das ilhas do delta, através do qual em cinco minutos faz-se o trajeto que normalmente seria feito em horas, chegando-se a Punta del Este, no Uruguai. O túnel, que nos recorda o "túnel do tempo" da pousada homônima através do qual se transporta Banyay, desestrutura o sistema de premissas e certezas de Correa ao demonstra-lhe, como antes fora demonstrado a Anthal Horvath, que o tempo sucessivo não existe, "es una mera ilusión de los hombres". Correa, entretanto, se recusa a aceitar o fato extraordinário e continua questionando, a partir de suas bases lógicas:

> Lo que no entiendo es cómo por aquí, por este simple túnel, Punta del Este y el Tigre quedan tan cerca. (...) Si de Punta del Este a Buenos Aires un avión tarda una hora... (...) Ahí está lo que no entiendo. Si partimos de la premisa que la tierra es redonda...[20]

O insólito pode estar na própria realidade e pode ser que nossos pré-conceitos lógicos não nos permitam vê-lo, isto é o que diz Guzmán ao contrapor-se às ideias do positivista ferrenhamente apegado à sua concepção de realidade:

> Qué premisa ni premisa. Usted dice que es redonda porque se lo contaron, pero en realidad no sabe si es redonda, cuadrada o como su propia cara. Le prevengo: si el detalle geográfico es lo que le llama la atención, no cuente conmigo. (...) Un hombre como usted, que está completamente fuera de la realidad, a lo mejor se pone a ventilar mi túnel con mujeres y extraños.[21]

Para os que não estão abertos a outras realidades é muito difícil aceitar e quase impossível conviver com o fato portentoso, com o que não é passível de explicação dentro dos cânones racionalistas. Após a primeira experiência avassaladora que foi a viagem pelo túnel, Correa decide não mais voltar a ele, optando assim pela segurança de um cotidiano livre da perturbadora presença do assombro, uma área onde todos os dados são conhecidos e explicados e onde — por isso mesmo — os sujeitos que, por medo, persistem na não-vida de "la Gran Costumbre"[22], se escondem para não terem seus simulacros de vida assolado pelo estranho:

> Tampoco fue a buscar el túnel. Para saber que existía, no necesitaba verlo. En cuanto a comunicar el conocimiento a los demás, le parecía esfuerzo inútil. A su debido tiempo se recibió de abogado, se doctoró y, porque todo llega, *se jubiló de empleado público*. *Hombre poco dado a la aventura*, de carácter

[20] BIOY CASARES, A. (1985) p. 172.
[21] BIOY CASARES, A. (1985) p. 172.
[22] A expressão "la Gran Costumbre" foi proposta por Julio Cortázar e aparece no poema "Noticias del mes de mayo" (*Último round*. México: Siglo Veintiuno, 1969, p. 88.)

> parejo aunque melancólico, únicamente se dejaba arrebatar, según los amigos, en conversaciones que versaban sobre temas de geografía.[23]

O aspecto talvez mais inquietante da literatura fantástica, que atua no sentido da desburocratização do olhar — exatamente o oposto do espírito de Correa —, tornou-se uma constante na literatura da América Hispânica, e se apresenta de modo bastante elaborado nas tramas e personagens criados Borges, Cortázar e Bioy Casares, três mestres incontestes da nova linha do fantástico que conseguiram se impor com estilo próprio através de variantes de tramas já percorridas por diversos precursores. Os seres que habitam os universos criados por estes narradores são na maioria das vezes indivíduos eminentemente fantásticos, provocadores de rupturas cotidianas, verdadeiros "cronópios"[24] que, com sua conduta extravagante, desafiam os escravos da rotina, os Correas deste mundo que se apegam ao Costume e não percebem, ou não querem perceber, que a automatização do cotidiano, por esta razão uma estrutura fossilizada, é inimiga da vida, é uma forma de morte. Exatamente por isso é que a obra destes como de outros grandes narrados modernos já não apresenta certezas, simplesmente propõe dúvidas e perguntas. Os Correas, *calamares* ou famas — eles têm muitos nomes — continuarão a predominar com seu rol limitado de certezas e dogmas, a cada vez que vivemos uma outra volta do parafuso através da literatura, o cotidiano abre-se em gretas e novas fissuras se imprimem sobre o velho racionalismo.

Apesar de ter publicado seu primeiro livro em 1929, Bioy é vinculado por grande parte da crítica ao grupo que constitui a chamada geração de 40 da literatura argentina, geração essa que inclui, entre outros, Julio Cortázar, Ernesto Sábato e Manuel Mujica Láinez. Assim como vários outros narradores deste grupo Bioy fez uma clara opção pelo gênero fantástico e também priorizou o interesse pelo ato de contar histórias, narrar tramas, deixando um pouco de lado, sem contudo negligenciar completamente, o aspecto psicológico dos personagens para poder dedicar-se à criação e resolução de enigmas. Com uma poderosa imaginação que investe para armar tramas nas quais se destaca uma base matemática, física ou filosófica, Bioy começava a explorar uma outra dimensão do humano através muito mais das tramas que dos personagens.

---

[23] BIOY CASARES, A. (1985) p. 184. (Grifo nosso.)

[24] *Cronopios*, *famas* y *esperanzas* são categorias inventadas por Julio Cortázar para demonstrar uma das propostas centrais de sua obra: a possibilidade de um outro olhar menos racional porém mais autêntico e consciente em relação à vida, um caminho para aproximar-se da realidade com certa inocência que libere o ser humano dos estereótipos, dos fins exclusivamente pragmáticos, dos hábitos (la Gran Costumbre), e devolva o sentido original às palavras e às coisas, a ponto de revelar uma nova realidade onde se substituirá a razão e a rotina pela imaginação e o assombro. O cronópio é o expoente do espírito livre, lúdico, criativo, irreverente e improvisador. É entranhavelmente anticonvencional, capaz de romper com os esquemas habituais de interpretação da realidade. O fama é um espírito burocrático, amante da segurança e da ordem, escravo da rotina. Os esperanças são seres intermediários, que não sabem muito bem onde situar-se, são ao mesmo tempo presunçosos e passivos, apreciam o prestígio, mas em seu caso ainda há esperança.

Com a publicação de *La trama celeste*, em 1948, Bioy encerrava esta etapa aberta com *La Invención de Morel*, momento que é reconhecido por todos como a fase de maturidade de sua produção literária. As obras deste período apresentarão em sua escritura, juntamente com a experimentação formal, as buscas imemoriais do ser humano e os temas básicos da existência, só que agora a partir de um outro ângulo que não aquele subordinado ao império da razão, à lógica do cotidiano e das particularidades regionais.

É justamente a partido de meados do século XX, momento em que a literatura latino-americana começa a trilhar este "outro caminho", que já se pode verificar entre nós o surgimento de um novo tipo de fantástico, no qual o fato insólito já não se choca com o real a fim de provocar o horror gótico como ocorria com as narrativas européias do século XIX. Ele se mescla insidiosamente a uma realidade, que apesar disto não chega a ser tão movediça ou porosa como a que convive com o maravilhoso, e procura provocar no receptor um estranhamento que o leve a um processo de reflexão que tem como estágio último a desautomatização da linguagem e da própria relação do sujeito com as muitas realidades possíveis. A partir da ação de personagens marcados pelo "signo da excentricidade" — como diria Cortázar —, o fantástico se plasma na realidade, instaura a dúvida, a princípio, e a reintroduz no final, dando origem assim a novas ordens que em sua pluralidade negam qualquer possibilidade a uma ordem única. Carmen de Mora Valcárcel, em um estudo sobre a obra de Cortázar, analisa esta evolução do fantástico e constata algumas das características que irão nortear esta nova produção: uma retomada do humanismo e um questionamento cabal da ciência e da razão na forma dogmática com que se impuseram à sociedade[25]:

> Lo fantástico contemporáneo —o lo *neofantástico*, según algunos autores— se ha visto afectado por una tendencia hacia el retorno a lo humano que se deja mostrar —opina Sartre— después del desastre de la gran fiesta metafísica de la postguerra. El nuevo humanismo de lo fantástico es la rebelión de los medios contra los fines, ya sea porque el objeto mismo se afirma como medio, ya sea porque el medio remite a otros medios sin que podamos en ningún caso alcanzar el fin.[26]

Este olhar humanizante e desautmatizador que caracteriza quase todos os contos de Cortázar também está presente nas narrativas de Bioy nas quais a fantasia e o realismo interpenetram-se em diferentes níveis. Em suas tramas fantásticas o elemento estranho emerge na realidade que poderia ser a do próprio leitor, poderíamos mesmo falar de um "fantástico cotidiano" como a ele se referem alguns críticos, como Luis Alonso Girgado:

---

[25] A respeito deste tema ler Jean-François Lyotard, para quem a velha ciência auto-referente, que legitimava a si mesma e tinha seus parâmetros validados por uma cadeia lógica de causa e efeito, meios e fins, já começa a dar espaço a uma nova concepção de ciência que tende a fazer uma revisão questionadora dos pressupostos filosóficos da razão moderna e dos parâmetros clássicos da lógica tradicional. (LYOTARD, J.-F. (1988) p. 35.)

[26] MORA VALCÁRCEL, C. de. (1985) p. 43. (Grifo nosso.)

> El propio escritor ha reconocido que se siente «estimulado por tramas fantásticas e situaciones y personajes realistas» y que «por lo general, he relatado con algún realismo las historias fantásticas». Se inscribiría así en esa tendencia de lo fantástico cotidiano, en la vertiente realista que conecta con la «poética del estremecimiento de M. R. James: en un mundo plenamente creíble (realista) se inserta un hecho increíble (fantástico» (…).[27]

A urdidura da trama na qual se assoma o elemento insólito é o que torna o fantástico aceitável para o leitor, que se vê diante do estranho depois de ter sido conquistado pelo ambiente de cotidianeidade que gradualmente aciona os mecanismos da suspensão da incredulidade.

O olhar humanizante e desautomatizador é fruto da fissura ou da rachadura da camada de costume do cotidiano e neste processo a trama é fundamental, pois é ela que permite a representação de um mundo perfeitamente ordinário, um mundo povoado por seres ordinários, que vivem suas rotinas cotidianas até que por algum motivo atravessam a fronteira e acontece um único fato prodigioso.

É justamente nesta media que podemos destacar os elementos do entrelaçamento dramático como centrais para a construção do estranhamento em seus textos. O caminho que leva a abandonar o universo das verdades e crenças fundamentadoras de tudo aquilo que Cortazar chamou de "La Gran Costumbre" é a invenção de uma complexa trama fantástica através da qual o autor compartilha a sua perplexidade com o leitor e, através de uma gênero l literário que foi injustamente acusado de não manifestar compromisso social e político se mostra sensível aos grandes problemas da condição humana.[28] O fantástico ocorre então como um convite, um chamado a uma outra realidade. Abre portas para outras alternativas de leitura da própria vida cotidiana. Desarmar o olhar para que o leitor possa perceber um outro lado da realidade é uma forma de levantar ou arrancar camadas do "costume" e desestabilizar as coordenadas da realidade para reconstruí-la em outras bases.

Referências:

ALONSO GIRGADO, Luis. Fantasía y realidad en la obra de Adolfo Bioy Casares. In: Revista *Anthropos*, n. 127, dez. 1991, p. 34-41. (Número especial: Adolfo Bioy Casares: una poética de la pasión narrativa.)

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES et ali. *Literatura e Semiologia* - seleção de ensaios da revista *Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

BIOY CASARES, Adolfo. *La trama celeste*. 3ª ed. Buenos Aires: Sur, 1970.

_____. *La invención de Morel*. Edição crítica de Trinidad Barrera. Prólogo de Jorge Luis Borges. 2ª ed. Madri: Cátedra, 1984.

[27] ALONSO GIRGADO, L. (1991) p. 37. (Grifo nosso.)
[28] Cf. ALONSO GIRGADO, L. (1991) p. 37

_____. *Páginas de Adolfo Bioy Casares seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1985.

_____. *Histórias fantásticas*. 3ª ed. Madri: Alianza, 1990.

_____. *Otras inquisiciones*. 4ª ed. Madri: Alianza,Emecé, 1985.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: ___. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 147-163.

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Solange. *O olhar de Borges*: uma biografia sentimental. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GENETTE, Gerard. Verossímil e motivação. In: BARTHES et ali. *Literatura e Semiologia* - seleção de ensaios da revista *Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 7-34.

LAGUNAS, Alberto. Estudios preliminares. In: BIOY CASARES, Adolfo. *Páginas de Adolfo Bioy Casares seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1985, p. 11-39.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MORA VALCÁRCEL, Carmen de. Los forjadores de la nueva narrativa: Julio Cortázar. In: *Historia de la literatura latinoamericana*. (Vol. V). Bogotá: Oveja Negra, 1985.

PEZZONI, Enrique. Adolfo Bioy Casares: adversos milagros. In: ___. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986, p. 237-245.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. 2ª. ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.

A TÚNICA INCONSÚTIL: A CONFIGURAÇÃO DO INSÓLITO NA POÉTICA LIMIANA

Ataide José Mescolin VELOSO (UFRJ) *

Resumo:
O poético, como fulgor do real, constitui-se também como espaço do insólito. Não há nada mais insólito do que a própria realidade, cuja ambivalência só pode ser percebida se for considerada a tensão entre o que se mostra e o que se vela. A essência do poético é promover a transgressão, ou seja, o deslocamento de tudo que se move no habitual, no costumeiro. Em *A túnica inconsútil*, coletânea de poemas publicada em 1938, Jorge de Lima, poeta da assim denominada "Segunda Geração do Modernismo", abala a leitura ortodoxa da literatura bíblica com uma dicção inovadora. Os elementos que passam a figurar em sua poesia possuem um aspecto muito diferente e corroboram para que se inscreva o insólito. Todo simbolismo cristão é redirecionado, adquirindo, assim, um sentido novo, mas carregado de alusões e referências não só à cultura cristã, mas também à mitologia grega. Em alguns momentos, os versos do *Apocalipse* convivem lado a lado com outros que dão um enfoque contemporâneo a verdades do último livro da *Bíblia*: componentes das grandes metrópoles modernas são introduzidos. O leitor tem a oportunidade de visualizar imagens que englobam túneis que se afundam e até mesmo locomotivas que viajam pelas cidades.
Palavras-chave:
Insólito, Jorge de Lima, túnica, inconsútil.

Introdução

Jorge de Lima, como todo grande poeta, busca trafegar pelo âmbito do insólito. A riqueza de sua poesia surge a partir da captação da realidade em seu vigor de ambivalência. Como força ambígua, a realidade é insólita por natureza, o que não significa que esta deva ser congelada em classificações, tais como realidade insólita, realidade científica ou mesmo realidade psicológica. A realidade se dá a partir da tensão entre o que se mostra e o que se vela e, como a poesia manifesta tal tensão, ela se constitui como o espaço do insólito por excelência. A obra de arte revela a verdade da realidade, uma vez que a realidade é o próprio insólito.

* Pós-doutorando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Doutor em Poética pela UFRJ, Professor auxiliar III da Universidade Estácio de Sá, Professor auxiliar da UNISUAM e professor da Rede Municipal de Duque de Caxias, professor conteudista de Educação à Distância da disciplina Raciocínio Lógico, professor coordenador de pesquisa jurídica da UNESA, Projeto de Pesquisa na FAPERJ: Laboratório de Leitura (LAMEL).

Tentar entender, portanto, a literatura como um sistema único, unívoco é incorrer em um absurdo. É imprescindível que seja abandonado todo e qualquer tipo de classificação de gênero e de época, pois isso oblitera o esplendor da obra como força constituidora de mundo. São as teorias e os conceitos que fundam os sistemas. Trabalhar meramente no campo dos conceitos ao estudar uma obra literária é impedir, de fato, que ela fale.

Desenvolvimento

Seduzido pelo caráter sobrenatural da missão poética, Jorge de Lima dialoga constantemente com a *Bíblia.* O insólito se instaura porque tal diálogo não é feito simplesmente pela coabitação de duas linguagens distintas, mas sim pela deformação que um texto realiza sobre o outro, contaminando-se mutuamente.

Cria-se uma poética do estranhamento no momento em que os textos bíblicos são deslocados dos seus eixos de sustentação e passam a coexistir com os demais elementos que se relacionam à visão sobrenatural do poeta. Na lírica moderna, um dos recursos recorrentes é a transformação do que é familiar em insólito. Depois de Rimbaud, a poesia se consolida como a criação de um novo tipo de linguagem, "uma linguagem universal para qual é indiferente se tem ou não forma. É uma urdidura do estranho, do insondável, repugnante e extasiante" (FRIEDRICH: 1978, p. 63). O belo e o asqueroso são equiparados: vêem-se todos os elementos como se pertencessem a um plano idêntico. O resultado dessa nova face da poesia, capaz de transformar o familiar em estranho, é romper o contato do homem com o mundo, bem como do homem com o próprio homem.

O leitor desatento provavelmente verá, em *A túnica inconsútil*, apenas paráfrases de trechos da *Bíblia*. Contudo, se for dispensado maior cuidado aos textos, será possível perceber que jogos infinitos de linguagem são instaurados no instante em que elementos de caráter geral, personagens e passagens conhecidos do universo bíblico são inseridos em cenas e contextos diferentes.

O próprio título da coletânea já provoca uma espécie de estranhamento: ele não diz respeito a qualquer túnica, utilizada por cidadão comum, mas sim uma peça envolta por um misticismo fortíssimo. *O Novo dicionário da língua portuguesa* fornece a seguinte definição para o termo "inconsútil":

> **INCONSÚTIL** [do lat. inconsutile] 1. Não consútil; sem costuras (diz-se especialmente da túnica de Cristo) 2. Feito de uma só peça: inteiriço. (HOLANDA: 1986, p. 933)

Destarte, a túnica descrita como inconsútil, sugere, de certo modo, a presença de elementos insólitos e até sobrenaturais. A partir daí, diante da presença do componente mágico e de um símbolo que ocupa as funções daquilo que simboliza, os contornos entre realidade e imaginação se extinguem e o estranho tem a possibilidade de emergir em todo o seu vigor.

Na visão de Chklóvski, a obra de arte se caracteriza pela criação de procedimentos que têm a capacidade permitir que o receptor a enxergue de uma maneira distinta da habitual:

> O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização os objetos e o procedimento consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em sim mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é passado não importa para a arte. (CHKLÓVSKI: 1978, p. 45)

Chklóvski buscou passar adiante a visão de que a arte como como sustentáculo o estranhamento. Em outras palavras, no intuito de transformar um objeto comum em um elemento da obra de arte, é imprescindível que ele seja retirado do seu contexto rotineiro e transportado para um universo de novas percepções. "Devemos extrair objeto de seu envoltório de associações habituais. Devemos virar o objeto como uma lenha no fogo" (CHKLÓVSKI: 1978, p. 216). Surge, dessa forma, a mais relevante característica da arte: a densidade perceptiva de um mundo insólito (Cf: FERRARA, 1986, p. 34).

De acordo com a teoria de Chklóvski, o papel do poeta é eliminar dos vocábulos e dos conceitos qualquer traço de nobreza. O artista deve promover a revolta dos objetos. A partir daí, os objetos se insurgem, abandonam os seus nomes tradicionais e assumem um novo sentido. O que o poeta opera, de fato, é um deslocamento semântico: uma idéia é retirada do campo semântico ao qual pertencia e é colocada em um outro universo. "A nova palavra é posta sobre o objeto como uma nova vestimenta. A insígnia é arrancada. É um dos meios de tornar o objeto perceptível, de transformá-lo num elemento da obra de arte" (CKLÓVSKI: 1978, p. 217).

> Na verdade, produzir efeitos de estranhamento não significa que o simples cederá lugar ao que é elaborado, mas sim ao singular, ao extraordinário. O teórico russo defende a idéia de que a base da percepção estética se encontra no descentramento do uso habitual. "O produto difuso, oblíquo, é um obstáculo á comunicação, é uma contracomunicação que torna mais difícil e, por isso mesmo, mais fértil a percepção que o receptor passa a ter no universo". (FERRARA: 1986, p. 35)

Causar estranhamento implica a criação de circunstâncias invulgares por meio da linguagem; logo, a arte estranha trabalha para engendrar um significado não identificável no nível do referente, mas que se define como componente integrante do fato artístico em si. O estranhamento culmina em uma "definição sintática do específico artístico como a criação da obra de arte difícil, do texto estranho de percepção duradoura"(FERRARA: 1986, p. 35).

Na coletânea *A túnica inconsútil*, do poeta Jorge de Lima, o texto "Sabereis que corri atrás da estrela", sugere um fragmento da *Bíblia* a partir do próprio título: a história de três reis magos, que, sendo guiados por uma estrela, encontram o menino Jesus; entretanto, no poema, aquele que "corre atrás da estrela" é o poeta, associado à figura de um Mago. Com o objetivo de desvendar o significado de um sonho, o poeta, semelhante aos heróis das epopéias clássicas, enfrenta inúmeros obstáculos para alcançar o sue intento: "Tropeça nas cisternas e nos montes, lê as inscrições das pedras dos antigos rios e consulta os áugures".

Após vencer as dificuldades, conclama, em alta voz, os povos e os elementos da natureza a ouvirem o que ele tem a dizer:

> Por isso chegai homens e ouvi;
> e moças em flor escutai
> e povo atendei;
> ouça a terra com todos os seus peixes e suas aves e seus luzeiros
> e tudo o que ela produz:
> quem subiu primeiro para a Arca foi a mulher de Noé
> que levou casais de flores e de abelhas,
> e bordou quarenta dias e quarenta noites o catálogo geral da posteridade uma.
> (LIMA: 1997, p. 359-361)

É inserido, no texto, mais um elemento provocador de estranhamento. O objetivo de criar uma poética do insólito, aumentando a dificuldade da percepção, é levado às últimas conseqüências. Em oposição às tradicionais genealogias bíblicas, nas quais o homem é o elemento determinante, capaz de gerar incontáveis filhos e filhas, é estabelecida uma genealogia em que o agente preponderante é a mulher. O produto difuso é construído, então, diante do leitor, à proporção que diversas figuras femininas bíblicas importantes entram em cena e seus feitos passam a ser relatados:

> as escravas egípcias e Sara, Tamar e a mulher de Lot e mulher de Isaac
> nunca ficaram estéreis e pariram gerações como as estrelas do céu;
> a filha mais nova de Labão era belíssima e Diná filha de Jacó
> foi violada para perpetuar o exemplo dos violadores.
> (LIMA: 1997, p. 359-360)

Tomando como base a palavra *unheimlich* (estranho), Freud revelou que, sendo o oposto de *heimlich* (doméstico),a maioria das pessoas poderia pensar que o estranho se aproxima do assustador, unicamente pelo fato de não ser conhecido e familiar. Nota-se, entretanto, que nem todo elemento que é novo e familiar se apresenta como assustador. Certas novidades podem até ser encaradas como assustadoras; todavia, nem todas elas o são. É necessário que algo seja acrescentado ao que é novo e não familiar a fim de que se torne estranho.

Freud chegou à conclusão de que, entre seus inúmeros significados, o vocábulo *heimlich* revela um que é idêntico ao seu oposto *heimlich*. Destarte, aquilo que é *heimlich* vem a ser também *unheimlich*. O vocábulo *heimlich* não deixa de parecer ambíguo, entretanto está relacionado a dois grupos de idéias, que mesmo sem se mostrarem contraditórios, são consideravelmente diferentes (aquilo que é familiar e agradável e aquilo que se revela oculto).

Além disso, Freud retoma o conceito de *unheimlich* de Schelling, de acordo com o qual o estranho é tudo o que deveria ter permanecido secreto, porém veio à tona: "Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção de ambivalência até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de certa forma, uma subespécie de *heimlich*" (FREUD: 1976, p. 283).

Em *A túnica inconsútil*, os elementos provocadores de estranhamento vêm à tona no instante em que o leitor se encontra diante de um teto novo ou mesmo ao reler versos que já pertencem ao seu repertório. A partir daí, alguns elementos insólitos começam a se descortinar à sua frente. Em "Aos anjos decaídos", o escritor opta por afastar-se da realidade, considerando o sistema animista de crenças. Os poderes sobrenaturais dos anjos decaídos, bem como as suas proezas são detalhados, em oposição aos incríveis milagres realizados por Cristo, o Mago:

> Aos anjos decaídos, em admiro as vossas mágicas: - desde aquela da primeira serpente que conversou com Eva, até a vossa promessa de multiplicação de peixes e de pães para as massas de hoje, através dos ditadores.
> Eu admiro as grandes mágicas, Lúcifer ou Belzebu ou outros geniais mágicos do Inferno.
> E eu vos adoraria se maior do que vós diabos, Cristo não fosse o mágico que eu amo.
> O meu Mago quando nasceu, ante Ele, os três maiores magos se curvaram. E antes de nascer, parou o Sol e atravessou o mar a pé enxuto. E nasceu de uma Virgem, escutai grande Lúcifer que reinais em Sodoma.
> E ressuscitou dos mortos, e mandou que Maria esmagasse com o pé a serpente que criaste!
> Ó Anjos decaídos,, eu admiro as vossas mágicas, mas sou a platéia de Cristo, sou seu púbico e seu aplauso.
> Sou a água que Ele transforma no vinho da poesia; sou o manequim que Ele descarna e recompõe, sou o poema que Ele lê e rasga com a morte, e recopia na Eternidade.
> Sou as transformações com que Ele me expõe na vida; sou a sua pena; nasci com o corpo tatuado pelos seus sinais.
> (LIMA: 1997, p. 364)

É possível notar o caráter apologético dos primeiros versos. O que é de se estranhar é que, em vez das mais belas palavras ou acordes serem dirigidos aos assim chamados "Príncipes das cortes celestiais" ou "Anjos de luz", a exaltação é dirigida às potestades do Inferno, onde habitam todos os exércitos do mal.

As mágicas realizações de Lúcifer, Belzebu e seus anjos são enumeradas. O presente do indicativo "eu admiro" reforça, a princípio, a certeza e o grau de intensidade do louvor que é erguido. Um novo tom, todavia, predomina na cena, a partir do instante em que um verso, que se inicia como futuro do pretérito – tempo indicador de dúvida, incerteza e possibilidade – é introduzido no poema. As mágicas dos "anjos decaídos" são contrapostas, então, aos poderes do maior de todos os mágicos: Cristo.

Em seguida, o poeta demonstra anseio por participar da platéia, do público e aplauso dos milagres de Cristo. Somente ele é capaz de ser "para o homem que chegou à madureza de espírito, a exata medida do valor absoluto, o único mestre, o supremo modelo do humano e do divino" (MENDES: 1945, p. 44). Seu desejo, todavia, é tão intenso que não se satisfaz apenas em contemplar os feitos do seu Mago. Assim, coloca-se como protagonista

dos principais milagres de Cristo. Mais uma vez, pequenas partículas causadoras de estranhamento passam a fazer parte do texto.

Desta vez, a própria criação poética, com todo o seu poder inebriante, é metaforizada pela transformação da água em vinho – milagre do qual o sujeito poético quer participar, sendo ele mesmo a água. Deseja até mesmo ser "a cobaia de Cristo" ou a sua "retorta de ensaio", pois acredita que com os "ungüentos, sais e óleos sagrados" outorgados pelo seu Mestre, terá mais uma vez reforçada a sua "visão universal".

Segundo Freud, o escritor criativo tem a possibilidade de escolher um cenário menos imaginário do que o das histórias de fada e, ainda assim, diferir do mundo real por apresentar seres espirituais superiores, demônios, almas ou fantasmas (Cf. FREUD: 1976, p. 310 e 311). No poema, encontram-se inseridas figuras ligadas às potestades do mal, como Lúcifer e Belzebu, e também é apresentada, de acordo com a *Bíblia*, a suprema força do bem: Cristo.

Nos últimos versos do poema, o regozijo manifesto por ter o privilégio de ser um co-participante de diversos milagres cede lugar a uma lista de lamúrias. A pessoa de "Cristo, o Mago bem-feitor" é associada à figura de um tirano, que cansa o poeta em demasia, já que só lhe oferece os preciosos ungüentos, após o enfrentamento de obstáculos e o confronto contra "carnes lascivas".

A apóstrofe final é dirigida a Lúcifer, que assume uma espécie de cúmplice do sofrimento e cansaço do poeta. Entretanto, a necessidade de continuar ao lado de Cristo, por considerar-se sua "experiência começada", faz com que não retorne à sua caminhada, ao lado do seu "Mágico". A expressão "experiência começada" produz um estranhamento e ambigüidade. O poeta poderia estar aqui se identificando com o primeiro homem (Adão) ou ao primeiro poeta, já que este é visto, na poética limiana, como um recebedor de uma missão sagrada, divina. O estranhamento surgiria a partir de uma possível associação da voz poética com Lúcifer, representante das forças do mal. Na *Bíblia*, Lúcifer representa a criatura que se rebelou contra o próprio Criador, desejando se igual ou superior a Ele.

Mário Faustino aponta em *A túnica inconsútil*, bem como em outras coletâneas, um caráter demasiadamente parafrástico: "difícil é achar, nesta parte, um verso realmente válido, uma expressão realmente poética, formulativa, recriadora, reificadora." (FAUSTINO: 1977, p. 224). Ora, é claro que a paráfrase, se destituída de criação, é desmerecimento. O valor do escritor está em fazer uso de todo o seu potencial imaginativo e criativo.

De fato, o que aparece na poética limiana é algo diferente da paráfrase. Os textos bíblicos são apresentados com dicção inovadora, através da qual se instaura o insólito. Os elementos que passam a figurar na escritura possuem um aspecto muito diferente. Todo simbolismo cristão é redirecionado, adquirindo, assim, um sentido novo, mas carregado de alusões e referências à cultura cristã.

Talvez pela preferência dos surrealistas por paisagens sombrias e pelo campo imagético da noite, Jorge de Lima demonstre um interesse especial pelo *Apocalipse*, livro profético e repleto de símbolos e visões de aspecto insólito, cuja interpretação é bastante controversa. Provavelmente, o que mais exerceu fascínio sobre Jorge de Lima é o fato de o *Apocalipse* descortinar as cenas do Juízo Final como os acontecimentos que o precedem.

Murilo Mendes, poeta bissexto contemporâneo de Jorge de Lima, também expressa a sua admiração pelo último livro da *Bíblia*:

> O Apocalipse é o livro da mais alta devoção cristã. A chave da sua leitura é a abstração do tempo. Poderosos cânticos percorrem suas páginas, anunciando o selar dos tempos e o entreabrir cotidiano da realidade.
> (…)
> Os homens não lêem o Apocalipse porque, rompendo-se os selos, encontra-se por detrás o Cordeiro de Deus: e a maioria dos homens o que quer é adorar o bezerro de ouro.
> (MENDES: 1945, p. 121 e 88)

Na coletânea *A túnica inconsútil*, a ligação com o universo insólito do *Apocalipse* se estabelece a partir do poema "As trombetas", dentre outros. As trombetas tocadas pelos anjos são ouvidas em todos os cantos do planeta e seres angélicos, lançados do céu cavam vales por toda a terra. A partir da criação desses sulcos, é possível contemplar todos os cordões umbilicais que estão a enlear os mortais até o tempo presente. O soar das trombetas parece percorrer os momentos mais dramáticos da história universal. Há uma referência à queda: signo polissêmico que remete a situações diferenciadas. É possível que o leitor a veja como a queda dos Anjos no céu, como a queda do homem no jardim do Éden, ou até mesmo como a queda dos grandes Impérios através da história. De cada uma delas, alaridos de trombetas podem ser ouvidos e o sangue derramado na batalhas jorra nos vales:

> Ouço o baque dos Anjos precipitados
> cavando vales na terra.
> Vejo do ventre primeiro, da Eva, da Madre,
> os cordões umbilicais enleando os seres até hoje.
> E ouço o clamor das trombetas
> acompanhando a queda das asas.
> E em cada cordão que se rompe,
> ressoa no choro nascente
> a memória das trombetas.
> E ouço outras trombetas e outras quedas e outros baques,
> e sempre o som legendário
> reboando pelos vales.
> Mal se extingue no ar a trombeta do anjo das guerras
> nos vales coagulados de sangue;
> nos antípodas dos vales, - novas trombetas anunciam
> o choro dos que vão nascer para se acabar.
> Ouço as trombetas finais reunindo
> os meus membros esfacelados na morte.
> Serei leve.
> Sereis leves – corpos ensangüentados que subireis do Vale
> ao clangor majestoso das trombetas finais.
> (LIMA: 1997, p. 358)

O diálogo com o universo insólito do *Apocalipse* também se faz presente em duas outras coletâneas do escritor alagoano: *Tempo e Eternidade* e *Livro de sonetos*. Na primeira, encontra-se o poema "Ao som da sétima trombeta", que poderia funcionar como uma espécie de deformador do texto bíblico canônico: uma visão terrena da mesma verdade apresentada pelo livro do *Apocalipse*:

> E ao som da sétima trombeta
> os túneis se afundaram.
> E as grandes locomotivas
> gordas e asseadas
> que passeavam
> pelas gares maternais
> viajando de cidade em cidade
> rolaram do vale.
> E os cruzadores possantes
> se afundaram para sempre
> no mar raso.
> Os espíritos imundos subiram
> para o ar semelhantes a rãs
> martirizando os mercadores
> que se fizeram onipotentes
> no excesso de suas iniqüidades.
> E o mar ofereceu ao juiz
> todos os seus mortos,
> todos os seus afogados,
> todos os seus suicidas,
> todos os seus heróis.
> E a terra e o inferno
> mandaram ao grande juízo
> todos os seus espíritos.
> Anjos que tendes poder sobre o fogo
> livrai-me da chuva de cinza e de enxofre.
> (LIMA: 1997, p. 337)

Os versos referentes ao universo bíblico convivem lado a lado com outros que dão um enfoque contemporâneo às verdades apocalípticas: elementos das grandes metrópoles modernas são introduzidos no poema (túneis que se afundam, grandes locomotivas que viajam pelas cidades), provocando efeitos de estranhamento.

O insólito mundo do *Apocalipse* é revisitado com semelhante maestria no *Livro de sonetos*. A intertextualidade com o livro bíblico pode ser observada no soneto "Se essa estrela de absinto desabar". O poema espelha-se em *Apocalipse* 8: 10-11, onde se lê:

> O terceiro anjo tocou a trombeta, e caiu do céu sobre a terça parte dos rios, e sobre as fontes das águas uma grande estrela, ardendo como tocha. E o nome da estrela é Absinto; e a terça parte das águas se tornou em absinto, e muitos dos

> homens morreram por causa dessas águas, porque se tornaram amargosas (ALMEIDA: 1993, Novo Testamento, p. 267).

Observa-se no texto bíblico, que a estrela cadente está ligada às forças de destruição da natureza que manifestam toda a sua intensidade nas cenas descritas pelo profeta exilado na Ilha de Patmos. No soneto, a queda da estrela é apenas aventada, pois o primeiro verso é introduzido pela conjunção condicional "se", em oposição à visão profética de João que mostra os acontecimentos como já tendo ocorrido.

> Se essa estrela de absinto desabar
> terei pena das águas sempre vivas
> porque um torpor virá do céu ao mar
> amortecer o pêndulo das vidas.
>
> Sob o livor da morte coisas idas
> já são as coisas deste mundo. No ar
> as vozes claras, tristes e exauridas.
> Há sombras ocultando a luz solar.
>
> Galopes surdos, cascos como goma.
> Viscosos seres, dedos de medusas
> Contando silenciosos coisas nulas.
>
> Verdoengo e mole um ser estranho soma:
> Crânios como algas, vísceras confusas,
> massas embranquecidas de medulas.
> (LIMA: 1997, p. 469)

Como um verdadeiro arquiteto de novas realidades que engendram o insólito, Jorge de Lima, nos dois últimos versos imprime a sua marca: a cor escura. Logo no final da segunda estrofe, o mundo limiano noturno é introduzido através de uma antítese que opõe, de maneira enfática, sombras à luz solar. Nas últimas estrofes, a mesma idéia é realçada pela mudez e pela nulidade dos elementos. Os galopes, uma alusão aos quatro cavaleiros do Apocalipse, são descritos como surdos; dedos de medusa manifestam-se silenciosamente como coisas nulas e observa-se também a presença de "vísceras confusas" e de "massas embranquecidas de medulas".

Conclusão

Através da releitura e atualização de textos bíblicos canônicos, Jorge de Lima reforça o aspecto insólito de sua poesia. Dentre os componentes da *Bíblia* explorados, destaca-se o universo do *Apocalipse*: livro repleto de símbolos e de interpretação controvertida. O desejo de revolucionar a linguagem, incursionando pelo inconsciente, abriu as portas para que Jorge de Lima incorporasse à sua poesia uma temática permeada pelo simbolismo judaico-cristão. O poeta tenta ultrapassar os limites da razão, adentrando o insólito e aproximando-se consideravelmente da mística.

Referências:

ALMEIDA, João Ferreira de. (Trad). *A Bíblia*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CHKLÓVSKI, V. "A arte como procedimento" "A construção da novela e do romance". In: EIKENBAUN *et alli*. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski *et alli*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

FAUSTINO, Mário. "Revendo Jorge de Lima". In: *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 219-274.

FERRARA, Lucrécia Aléssio. *A estrutura dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: _____. *Obras psicológicas completas.* v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 147-158.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. (Trad. Marise Curioni). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

OS DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO E A COLAGEM EM *LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS* DE JULIO CORTÁZAR

Bárbara Nayla PESSÔA (UFJF) *

Resumo:
La vuelta al día en ochenta mundos, do escritor argentino Julio Cortázar, é um livro de colagens no qual se mesclam textos críticos sobre arte, poemas, contos, cartas, ensaios e fotografias. No formato dos antigos almanaques que circulavam na Argentina na época de infância do autor, o livro configura um conjunto de fragmentos, sem intenção de totalidade. A recusa do uno se evidencia no texto em sua própria composição através do questionamento à unicidade do sujeito que escreve, entre outros procedimentos. Deste modo, interessa-nos neste trabalho discutir a colagem como espaço em que o autor se assume como um manipulador de textos, um colecionador que imprime sua marca não somente através da criação, mas também na escolha dos fragmentos, de maneira que a escrita se torna a própria encenação desta escolha. O texto que se constitui nos dobramentos e no constante apelo à voz do outro expressa uma utopia, uma visão particular de mundo e de literatura, que pretendemos descortinar sob a perspectiva do surrealismo.
Palavras-chave:
Colagem, Julio Cortázar, Surrealismo.

La vuelta al día em ochenta mundos é um livro de passeio. O movimento da página que o leitor gira é o passo rumo ao *outro*, sempre deslocado, sempre em presença móvel. O livro se desfolha em cartas, textos críticos sobre arte, poemas, receitas, contos, ensaios, fotografias e desenhos. Nada mantém este conjunto capenga, esta união do diverso, a não ser aquele movimento primeiro, o de girar as páginas.

Parodiando o livro de Verne, *A volta ao mundo em oitenta dias*, Cortázar inverte os termos do título "original" e nos propõe uma volta ao dia, submetendo, assim, a idéia de volta a um decrésimo de importância, "dar a volta ao mundo" é um grande feito levado à cabo por sujeitos excepcionais enquanto "dar uma volta" é atividade corrente. Entretanto, é este movimento que nos permite entender o processo da leitura das partes. Os fragmentos regulam uma estética do movimento, passagem entre os desníveis ou desdobramentos de uma realidade heterogênea em que se pode ver os vazios entre um texto e outro, a colagem operada.

Conformar um espaço vazado vem de uma certa posição no mundo, a de "não estar totalmente", atestando a condição do próprio sujeito, a fratura que o impossibilita

* Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa graduou-se em Letras (Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas e Língua Espanhola e Respectivas Literaturas) pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente cursa o Mestrado em Estudos Literários - Literaturas Hispânicas na Universidade Federal Fluminense sob a orientação da Prof. Dra. Viviana Gelado. É bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

reconhecer-se como uno. Desta defasagem em relação à realidade, nasce uma escrita deslocada, um estar “a medias”:

> Siempre seré como um niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo del camin* se da uma coexistencia poco pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. (CORTÁZAR:1967, p.32)

As aberturas ao mundo são as que conjugam um espaço em que a recusa da totalidade se expressa não só na ruptura dos textos. Se a categoria de gênero homogêneo desaparece, entre as recusas da unicidade praticadas é a de um sujeito único que escreve que nos permite entrever uma visão de mundo e discutir a encenação do processo de escrita no texto. Em seu texto "Julios en acción", Cortázar nos diz:

> Este libro se va haciendo como los misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizá hace dos siglos, **fond de cuisson**, al que siguieron incorporándose carnes, vegetales y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo el sabor acumulado de uma infinita cocción. Aquí hay um Julio que nos mira desde um daguerrotipo, me temo que algo socarronamente, un Julio que escribe y pasa en limpio papeles y papeles, y un Julio que con todo eso organiza cada página armado de uma paciencia que no le impide de cuando em cuando un rotundo carajo dirigido a su tocayo más inmediato. (ibidem, p.83)

Esta citação pode ser relacionada com a primeira pergunta do poema de Neruda que abre o livro:

> De distancias llevadas a cabo, de resentimientos infieles,
> de hereditarias esperanzas mezcladas con sombra,
> de asistencias desgarradoramente dulces
> y días de transparente veta y estátua floral,
> qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto?
> (Diurno doliente) (Apud ibidem, p.1)

O livro como um todo poderia ser a resposta a esta pergunta. A preparação de pratos parisienses e a escrita do texto mostram uma escritura que se faz na passagem do tempo e que expressa o que subsiste entre as experiências vividas, aquilo que nos constitui de maneira mais profunda, ganhando, assim, caráter auto-biográfico. O que subsiste na matéria de nosso “débil producto” se manifesta nesta escrita sempre relacional, no intertexto, e é exatamente nossa relação com o *outro*, a identidade que se realiza neste encontro. Assim, o livro se arma através dos textos que marcam uma identificação pessoal, das experiências tanto artísticas como as da vida "vulgar" que conjugam uma certa visão de mundo. A escrita é tanto colagem como a encenação de suas motivações, descortinam-se os artifícios.

A citação também aponta a mobilização dos diversos Júlios para a escritura, ou seja, a escrita por si mesma apela a um desdobramento do sujeito que para escrever e na escrita

se multiplica e realiza através de suas metamorfoses a possibilidade de ser mais, um acréscimo de ser, a atividade esponja que sempre retorna.

O nome aparece como marca dessa profunda identidade entre os Julios em questão, a saber, Jules Laforgue, poeta uruguaio-francês dono de uma poesia extremamente irônica, Jules Verne, escritor também francês que ficou conhecido por uma ficção extremamente visionária, Julio Silva, artista plástico e amigo íntimo do escritor e o próprio Cortázar.

Justaposição presente em La vuelta al día em ochenta mundos

Outro texto que trata dos desdobramentos dos Júlios é "Un Julio habla de otro" em que se discorre sobre processo de composição no qual interferem diferentes "modalidades" de Julios:

> El mayor de los Júlios guarda silencio, los otros dos trabajan, discuten y cada tanto comen un asadito y fuman Gitanes. Se conocen tan bien, se han habituado tanto a ser Julio, a levantar al mismo tiempo la cabeza cuando alguien dice su nombre, que de golpe hay uno de ellos que se sobresalta porque se ha dado cuenta de que el libro avanza y que no ha dicho nada del otro. (ibidem, p.83)

Deste modo, Júlio lápis, assim se distingue de Julio pincel (Julio Silva), nos introduz a história da amizade entre ele e Silva. As histórias que envolvem este Júlio nos falam de um cronópio que, como todos, se envolve em situações absurdas e cômicas, advindas de uma certa percepção de mundo distante das convenções e normas sociais. É

imprescindível lembrar que toda a diagramação do livro foi feita sob este signo por Julio Silva. O diálogo entre as imagens e os textos é o que monta a arquitetura do texto: "Este es el Julio que ha dado forma y ritmo a la vuelta al día. Pienso que haberlo conocido, el otro Julio lo hubiera metido junto con Michel Ardan en el proyectil lunar para acrecer los felices riesgos de la improvisación, la fantasía, el juego" (ibidem, p.89). Estes riscos são o verdadeiro mote do livro e do enlace entre os Júlios, a razão de sua aproximação e do vínculo intertextual estabelecido.

Do improviso nasce o título já mencionado que ao parodiar o título do livro de Verne, propõe também uma inversão das coordenadas de tempo e espaço. A volta não será ao espaço e sim ao tempo, o dia, que pode conter muitos mundos. A simultaneidade arrasta consigo a quebra da concepção de tempo linear:

> Este día tiene ochenta mundos, la cifra es para entenderse y porque le gustaba a mi tocayo, pero a lo mejor ayer eran cinco y esta tarde ciento veinte, nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta, sólo los burócratas del espíritu deciden que su día se compone de un día fijo de elementos, de patitas quitinosas que agitan con gran vivacidad para progresar en eso que se llama la línea recta del espíritu. (ibidem, p.187)

As presença de Verne marca todo o livro através das imagens que não se circunscrevem somente ao livro parodiado, mas também a outros livros de Verne como *Viagem ao centro da terra* e *Cinco semanas em um balão*, remetendo-nos a histórias fantásticas, a realizações impossíveis da escrita de seu xará, além da reprodução de um daguerreótipo do próprio escritor.

Através destes processos de desdobramento do autor a colagem se assume como processo não individual, o escritor não será o criador por excelência, mas deixará exposto seu caráter antes de manipulador criativo e afetivo de seus fragmentos de realidade. A escrita se estabelece sempre “sobre”, “a partir de”, “em relação com”. A partir da leitura de Lezama Lima, temos "Para chegar a Lezama Lima", a partir da música de Thelonious Monk, Gardel, Clifford, Louis Armstrong, se realiza "A volta ao piano de Thelonious Monk", "Gardel", "Clifford", "Louis, enormíssimo cronópio". Ao lado desta escrita sempre relacional também há os elementos "já prontos", as citações, como nos avisa o autor:

> Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dichoy hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar sus amigos como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: ‘Todo lo que ve usted em esta habitación o, menor, em este almacén há sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar’. (ibidem, p.9)

Cortázar assume a escrita como atividade de reescrita, "citar es citarse", entretanto, chama atenção para seu caráter afetivo, o escritor é como um colecionador, o livro é o

depósito de sua coleção. A escrita desponta não como propriedade do autor, aqui a teoria da colagem é sinônimo de intertexto. Sua proposta se afina com a definição de escrita dada por Compagnon:

> escrever, pois, é sempre reeescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita une ato de leitura ao da escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é sempre repetir o gesto de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON: 2007, p.21)

O escritor é aquele que recontextualiza os fragmentos "já prontos" e, assim, os resemantiza. Na definição de Piegay-Gros:

> Colagem: termo emprestado à pintura; designa os procedimentos que consistem em colar materiais heterogêneos; por extensão, torna-se sinônimo de citação e intertexto, e remete a qualquer fragmento (seja ou não verbal) integrado em um novo conjunto. (Apud: ARBEX:2003, p.12)

A colagem é, então, esta prática de deslocamento do fragmento de seu contexto original; no caso da citação, do texto "original"; a este novo contexto que implicará um novo significado. Se todo texto é intertexto, a colagem exibe esta condição como fundamento mesmo de sua prática. Este movimento se relaciona tanto com uma tentativa de destituição do caráter de criação individual, como já mencionamos, como do livro como um produto de uma atividade literária restrita, de gênero como unidade estanque.

Em seu caráter de *pathwork*, a colagem põe o relevo na diferença de seus materiais que convivem contiguamente. A quebra da referencialidade, o apelo a materiais externos até então ao domínio literário, como o uso de elementos visuais, o jogo com a materialidade linguística, a quebra com a linearidade temporal e espacial do texto, a escrita interferida de bom grado pela voz do outro e a ruptura entre a estreita ligação individual entre artista e a obra estão entre os práticas da colagem. Segundo Henri Behar, a colagem atribuida ao surrealismo ou ao dadaísmo, teriam três funções:

> 1- une fonction critique: il détourne les valeus établies, démystifie l'attachement vouée à l'oeuvre d'art et abolit le génie en y introduisant l'arbitraire, le hasard, l'humour; 2- une fonction dialetique: le réel est intégré dans le texte non comme "reflet" mais comme partie de l'univers, interprété et transformé sus l'espèce textuelle, produisant à son tour um effet de réel; 3- enfin, une fonction créatrice: à la fois imitation et création, el remet em question les mécanismes de l'invention, révélant de nouveaux rapports du sujet à l'objet. (Apud ARBEX: 1998, p.92)

A estas funções Arbex (1998, p.92) atribui ainda a da operação de fusão do real e do imaginário. O alcance utópico máximo da colagem é o da realização deste espaço do que os

surrealistas chamam de "real absoluto". Aquele ponto, motor da atividade surrealista, de que nos fala Breton no Segundo Manifesto Surrealista:

> Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessem de ser percebidos como contraditórios. (BRETON: 2002, p.153)

A reunião de elementos do real vulgar e do imaginário tenta viabilizar, então, um questionamento dos estatutos do real/irreal. A simples união destes elementos ordinários ao lado dos comumente da ordem do imaginário não opera uma modificação dos elementos em si, mas a transformação do olhar que os mira, a intensificação das faculdades visionárias capaz de ver "todas as coisas as cores perdidas do tempo dos antigos sóis" (BRETON: 2006, p.12). O poética do "relativismo do objeto", como o denominou Aragon a propósito das colagens de Ernst, é o incitador da desautomatização do olhar, o responsável por esta nova luz que surge do encontro do contraditório, das imagens distantes. Como se o movimento pudesse restaurar um novo sentido ao objeto, o deslocamento procede por traslação, por recuperação ou invenção de um sentido outro a aquele já dado. A este respeito se torna interessante o depoimento de Cortázar em documentário a Tristan Bauer sobre cartazes colados em um muro de Paris:

> Aquí, por ejemplo, esta cantidad de carteles, de afiches que se van amontonando… (...)Yo no sé, para mí es… algo así como una pared llena de carteles tiene algo siempre de mensaje, es como una especie de poema anómino porque ha sido hecho por todos, por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes, y luego algunas caen y otras quedan y los colores se van combinando. (...) Pero este tipo de cosas, lo que me da a mí, lo que siempre me dio –cuando yo aprendí lo que es caminar verdaderamente y perderse en una ciudad- es sobre todo signos.

A colagem ansia por uma educação do olhar pelo desnível. Ela é também a figura que surge deste encontro *azaroso*, a confecção de uma estética do estranhamento intencionada a pertubar todo o estabelecido e conduzir a uma nova percepção. Assim como Cortázar olha o muro em seu acúmulo de imagens, em sua superposição arbitrária, ele também nos fabrica com seus papéis um painel de fragmentos. Submetidos pela física imposta pelo objeto de que dispõe, o livro, seus papéis geram uma sequencialidade, convertendo-se, assim, em passeio, percurso por "la alfombra abigarrada".

Referências:

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____ *O Amor Louco*. Lisboa: Estampa, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORTÁZAR (DOCUMENTAL). Direção: Tristan Bauer. Buenos Aires, 1994. 1 DVD (80 min.), son., color.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica* / 1. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____*Obra crítica* / 2. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____ *La vuelta al día en ochenta mundos*. (tomo I e II) Madrid: Siglo XXI, 1974.

GUINSBURG, J. LEINER, Sheila.(Orgs.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008

O ESQUECIMENTO DO HOMEM, EM "O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO", DE JOSÉ SARAMAGO

Bianka Barbosa PENHA (UFRJ) *

Resumo:
Edificado na metafísica, o ocidente experiência há tempos o estéril esquecimento de si mesmo. Negando-se enquanto corpo, potencializa-se ora espírito, ora razão e com tais elementos empreende o genocídio de sua existência. Através da covardia fundamentada no medo, justifica toda a atrocidade da falta de pensar-sentir com a suposta presença ora de Deus, ora dos ditames científicos. Desdobramentos de um mesmo paradigma, estes impõem à realidade o cárcere do paraíso prometido e do progresso tecnológico.
Partindo de tais questões, pretendemos refletir a respeito da condição angustiante da personagem Jesus, a partir da interpretação da obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. Pretendemos pensar a ideologia cristã dos "cordeiros de Deus", para, desta forma, compreender que em verdade o ser humano não se concentra na possessão de uma subjetividade em detrimento de outra, mas, pelo contrário, significa ser corpo e existência plena em confluência com tudo o que o cerca e o compõe.
Palavras-chave:
Homem, cristianismo, sagrado, esquecimento.

Introdução

> [...] será uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas. (SARAMAGO: 1991, p. 381)

A demanda inicial deste trabalho se dá enquanto lançamento para a interpretação que conduz aos confins de sangue, sofrimento e lágrimas. Trindade criada pelo homem enquanto mecanismo de perpetuação do negar-se. Por meio da negação niilista do que se é, a saber, corpo, o homem empreende há tempos o genocídio da liberdade de ser possibilidade para possibilidade (conf. FOGEL: 2009, p. 39).

Com isso, é necessário perceber que corpo é muito mais do que um artefato existencial, cujo sentido concentra o satisfazer de nossas vontades. Mais do que isso, corpo é doação de vida enquanto plenitude de morte, que nos consome no que somos e nos possibilita o que podemos ser. Corpo é o sendo do ser que nos co-abita, é o homem desde o princípio acontecendo no seio materno do real, do qual retira todo o seu alimento de existir.

* Graduanda de Letras/UFRJ e editora do *Dicionário de Poética e Pensamento* idealizado pelo professor Manuel Antonio de Castro.

E tão antigo quanto o mundo, funda nas profundezas das formas a presentificação inaudível da coisa das coisas: caminho de dor que conduz o homem ao humano esquecido.

Sem pretensões de discutir os preceitos bíblicos, o pressente trabalho se concentrará na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. Isto significa que os apontamentos aqui realizados não pretendem negar a verdade presente na escritura sagrada, mas interpretar a maneira pela qual o autor deste evangelho empreendeu a leitura de tal texto. É necessário esclarecer, porém, que Saramago revisa principalmente a constituição histórica não só de Portugal, mas de toda a Península Ibérica, que durante séculos, e ainda hoje, vê-se regida pela lógica inquisitorial católica. Esta é desde sempre a grande responsável pelo atraso político, econômico e social da península, como bem observou Antero de Quental no texto intitulado "A decadência dos povos peninsulares".

É inegável a força política da Igreja católica em terras portuguesas, mas é preciso refletir a que espécie de fé nos reportamos para recriar a realidade. Retomando a ideia de Antero de Quental, é necessário perceber a diferença entre o catolicismo e o cristianismo. Diante desta dicotomia, Saramago questiona o percurso histórico-imaginário do homem português, figurado na imagem de Cristo. Neste sentido, podemos afirmar que a discussão da obra está relacionada à pátria portuguesa, seu passado e futuro, e o que ela legou para o resto do ocidente, principalmente, a partir da empreitada realizada no período expansionista.

Saramago é assim o velho do Restelo da modernidade portuguesa, principalmente, por nos alertar do perigo de nos lançarmos em empreitadas histórico-imaginárias de um além corpo, a fim de alcançar a tão desejada transcendência, que paradoxalmente dependerá dele para haver a experienciação necessária do que somos: corpo-limite-finitude. Sua obra nada mais é do que uma convocação para o "olhar-se"; esse é o apelo saramagiano dirigido em grande parte ao povo português.

A pintura

Para tratarmos do nascimento da personagem Jesus fez-se necessário primeiro refletir a respeito do nascimento da própria obra. Ou seja, a maneira pela qual Saramago tece sua escrita.

A partir de uma obra-pintura nasce a obra saramagiana. Como num ato ritualístico, o narrador esclarece desde já a questão-núcleo: a representação que o homem fez da história sagrada de Cristo. Isto é, Saramago parte das leituras que foram feitas a respeito da vida e obra de Cristo de modo a questionar seu caráter representacional. Isto significa que não é o autor do presente evangelho quem se afasta do sagrado, tendo em vista o encaminhamento que promove em sua narrativa, pois em verdade busca refletir o afastamento humano que durante séculos limitou o sagrado à representação de cunho dogmático. Com isso, sua obra é uma crítica diretamente dirigida àqueles que, a partir da aniquilação/esquecimento do espírito cristão, institucionalizaram a palavra sagrada, tornando-a assim possibilidade de propagação da doutrina católica. Isto fica claro, se observarmos atentamente o trecho abaixo:

> O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem

> donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. (SARAMGO: 1991, p. 13)

Ao afirmar no fragmento extraído que "nenhuma destas coisas é real", o narrador se refere à problemática da representação em relação ao sagrado, isto é, a substituição que se faz da própria coisa pelo conceito ou paradigma previamente estipulado. Daí porque nenhuma delas ser real, pois nelas há apenas a tentativa de aprisionamento deste, que, contrário ao que se pensa, possibilita até mesmo a representação.

Ao ver na pintura a representação que se fez do sofrimento de Cristo, o narrador é tocado pela concretude do afeto que a coisa, a saber, o sofrimento já é (conf. FOGEL: 2007, p. 44). Ou seja, por compreender que a representação da coisa é a dinâmica na qual sujeito e objeto se impõem diante da realidade do real, é que o narrador saramagiano pôde ouvir os gritos originados no não-querer da escuta que nos quer. Tais gritos são, mais do a representação da dor, a própria dor que se experimenta e grita no silêncio de um sagrado que já não sabemos ouvir.

Assim a representação significa, na obra de Saramago, o convocar do poético para a desaprendizagem dos símbolos a fim de que possamos ouvir os gritos do sagrado, que desde a origem estiveram habitados no homem. Pois, "talvez os homens nasçam com a verdade dentro de si e só não digam porque não acreditam que ela seja verdade" (SARAMAGO: 1991, p. 193). Para tanto, com o intuito de desmistificar a representação e não o sagrado, a escrita saramagiana recria Jesus, de modo que possamos ouvir as dores que o acometem ao longo da narrativa. Com ele, somos convocados a perceber a angustia desse deus-humano-representação que entra em confronto com o real-sagrado, ambos entretecidos dentro de uma mesma personagem. O narrador, ao ver a pintura, percebe os gritos e entende ser necessário ao homem sair das representações e caminhar rumo ao caminho que ele já é, pois só assim poderá realmente figurar sua própria história.

Atualmente acusamos a ciência de ser a responsável por parte do esquecimento oriundo dessa dinâmica de representação, deixando, porém, de perceber que na verdade ela é apenas a filha pródiga da ideologia que nos dominou durante séculos: o desejo de sermos Deus. Ou seja, estar acima da realidade para melhor controlá-la, subjugá-la e reprimi-la. E mais do que isso, a partir da criação representacional do Deus que desejamos ser, isentamo-nos de ser homem, o que economiza a dor, pois desta forma não precisamos ser corpo. Neste sentido, ser a representação que criamos, considerando-a o paradigma do real, implica a aniquilação do corpo – imundo e amaldiçoado – e de sua efemeridade rumo à eternidade tão pretendida. Embebido de tal engano, o homem acredita que desta forma encontrará a árvore da vida.

Ao longo da narrativa, as personagens Pastor e Maria de Magdala incitam Jesus a perceber a contradição doutrinária do Deus que, para salvar, estabelece a condenação como condição primeira de vida, "um deus que ao mesmo tempo guia mão do punhal assassino e oferece a garganta que vai ser cortada" (SARAMAGO: 1991, p. 233). Deste modo, o narrador saramagiano critica a humanização categórica do sagrado, que o homem insiste

em proclamar. A racionalização da qual faz uso o Deus-homem supremo impede que o corpo seja lido como caminho para apropriação do que nos é próprio. Com isso, podemos afirmar que o homem criou Deus à sua imagem e semelhança e, por isso, pôde justificar todas as atrocidades cometidas em nome de sua criação. Humanizado, Deus passa a ser a lei que sentencia o precipício enquanto princípio de aniquilamento. Mas nada disso, tem a ver efetivamente com o agir essencial oriundo do sagrado, tem antes a ver com a necessidade de aprisionamento e determinação da realidade, que se quer abusar.

Tal aprisionamento é regido, como diz Nietzche (2006), pela "doença da vontade" (de se apoderar do real) à medida que dinamiza sua força na institucionalização da culpa, do remorso e do castigo.

> [...] a vontade como paixão do mando é o sinal distintivo da soberania e da força. Isso significa que, quanto menos alguém sabe comandar, mais violentamente aspira alguém que comande. (NIETZCHE: 2006, p. 213)

A falta de comando da qual nos fala Nietzche é a mesma apontada pelo narrador saramagiano, ao afirmar em uma de suas digressões que Jesus só chegará a Deus, caso consiga chegar ao seu corpo primeiro (conf. 1991, p 270). Aqui, temos a referência ao sagrado do qual o homem se mantém esquecido. O Deus citado nesse momento da obra é justamente o que clama o amor "ao próximo como a ti mesmo". Ou seja, no autodiálogo, enraíza-se o porvir no presente à medida que vislumbramos o próximo que desde o nascimento somos. Pois, o distanciamento do próximo que somos nos conduz à categorização efêmera e fatalista do que pretendemos nos tornar. Deste fatalismo, a multiplicidade ofertada no seio permanente do real se atrofia diante dos olhos cegos que não desaprenderam a ver.

Com isso, a personagem Jesus não representa a luta de uma subjetividade que, por tentar driblar os preceitos divinos, impõe sua vontade através das aparentes escolhas e questionamentos feitos ao longo da narrativa, mas figura a tentativa desesperada de retorno do homem à casa do ser, onde pode ser humano destituído de culpa e remorso. Ou seja, tal personagem é o apelo feito ao homem para que se abra enquanto escuta do *télos* esquecido. Na presente obra, Jesus é como a mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira*, que lançada entre cegos clama pelo homem e pelo que nele está suprimido: ser caminho possível de vida.

O nascimento

Ao longo da narrativa, o nascimento de Jesus está associado a duas mortes, como metonímia de seu próprio percurso. A primeira é a morte figurada a partir do sepultamento da terra brilhante, que o anjo havia entregado à Maria ao anunciar sua gravidez; e a segunda é aquela em que, novamente sepultado, agora nos braços de sua mãe ainda pequeno, aguarda o extermínio das crianças de Belém protegido no útero de uma cova.

Ambas as mortes promovem a ressurreição de Jesus em vida e, da mesma maneira, apresentam-se como índices do destino que se desdobrará. Além disso, tais mortes apontam para o dilema no qual a personagem estará lançada, a saber, o fato de ser o eleito por Deus

e, ao mesmo tempo, sentir-se responsável pela vida das crianças de Belém, que precisaram ser executadas para que ele sobrevivesse.

A partir daqui, introduz-se na narrativa o sentimento de culpa, genuinamente cristão, e que acompanhará, num primeiro momento, José e, depois, será herdado por Jesus. O episódio das crianças de Belém é a espinha dorsal da estrutura da obra. É na experienciação desta culpa que ambos, pai e filho, interrogar-se-ão a respeito da bondade e vontade divina tão cultuados em seu tempo. A grande questão passa a ser colocada: Até quando Deus exigirá sangue inocente para satisfazer suas vontades? Sangue que gera a culpa em quem o derrama, mas que se faz essencial para a perpetuação de seu reino.

É a culpa, na narrativa, a teia que constitui a existência sacra-humana de Jesus; é ela quem lhe dá as boas vindas ao nascer. Isto fica claro no momento em que o anjo surge, pela última vez na cova, e diz à Maria:

> Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas [...] Sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais, a sombra da culpa de José já escurece a fronte do teu filho. (SARAMAGO: 1991, pp. 115-6)

Mais do que os pés e as mãos das vítimas, as cordas atam as vidas de José e Jesus, à medida que um lega ao outro o sonho do assassinato do qual ambos são cúmplices. Neste sentido, é necessário perceber que sonhar não é apenas uma fruição momentânea na qual somos lançados, por tentar nos afastar da realidade. Pois, como bem mostra a obra, o sonho é a revelação do que somos no retraimento do que não sabemos de nós e do real. O sonho conduz ao mais profundo da realidade e, por isso mesmo, não o compreendemos. A falta de entendimento de um sonho é, na verdade, a constatação da superficialidade fundamentada na lógica-metafísica, que tudo deseja explicar e colocar em seu devido lugar.

Embebido da necessidade de metafísica, a saber, desejo de certeza e exatidão das coisas, o homem ignora que "as pessoas não escolhem os sonhos que têm, São, pois, os sonhos que escolhem as pessoas" (SARAMAGO: 1991, p. 143). Pois, o sonho é a vida que atravessa o viver de cada um, revelando entre fleshes as mortes que nos acompanham. Com isso, herdar o sonho de José significa, mais do que receber a culpa, a impossibilidade que Jesus encontra em se livrar dela.

O corpo

Com o gradual aumento da influência judaico-cristã, durante o processo de declínio do mundo romano, a sacralidade presente no corpo de tudo àquilo que se mostra passa a ser interpretada como o profano, o mundano e, por isso mesmo, é demonizado. Tais conceitos, completamente desconhecidos da Antiguidade clássica, por exemplo, inauguram uma visão de mundo fundada no medo e na coerção. Por se mostrar, a natureza/realidade passa a ser compreendida como algo imoral e pernicioso, que precisa ser mantida afastada do homem. Assim foi criado o imaginário do ressentimento, essencialmente cardeal para a edificação dos preceitos cristãos.

Neste sentido, podemos afirmar que o cristão-catolicismo nasce com o submundo da Antiguidade, ou seja, irrompe da decadência e traz com ele o horizonte da pobreza, da

falência e da impossibilidade de ser na liberdade, liberdade. A isso, Nietzche (2007) nomeia como "doutrina do ressentimento", na qual os anseios do homem são estabelecidos a partir dos valores da decadência: fé, esperança e caridade, determinando sua preferência ao que lhe é nocivo.

O filósofo identifica a decadência e o niilismo como sendo o legado "sagrado" deixado à humanidade pelo cristão-catolicismo. Ambos a catequizaram durante séculos de modo que aprendesse corretamente os mecanismos de negação e as técnicas de aniquilamento da vida. Feito isso, podemos finalmente sedimentar a vida, ou o que acreditamos que ela seja, dentro das muralhas insalubres da compaixão cristã. As três habilidades cristãs (fé, esperança e caridade) são a mola mestra de perpetuação da ilusão-cegueira deste novo homem. Como nos diz Nietzche:

> Para que o amor seja possível, Deus teve de tornar-se uma pessoa; para que os instintos mais baixos tenham seu espaço, Deus precisa ser jovem. Para satisfazer o ardor das mulheres, um santo formoso deve aparecer em cena; para satisfazer o dos homens, deve haver uma virgem. (2007: p. 13)

A fuga da mortalidade pecadora conduziu a humanidade à violência da castidade eterna, a fim de que o reino dos céus pudesse subjugar os reinos da terra, agora, maligna e perigosa. Pois foi através da subjetivação do amor e bestialização de todas as outras formas de sentir que o novo sagrado construiu os alicerces de suas catedrais.

Saramago, em sua obra, discute justamente a violência desta castidade obediente que introduziu no homem a educação pelo medo. Tal educação se concentra na lógica da subserviência, que dita através da voz desse novo sagrado o manual de instruções da vida que se deseja ter. A vontade do poder divino passa a imperar de tal modo que como bichos, o homem e a mulher se tocam sem, porém, sentir o que sentem, pensar o que pensam; pois a presença da culpa é a certeza da condenação eterna, caso não seja considerada. Nem Deus, José ou Maria podem, desta forma, experienciar o significado das expressões "semente sagrada" e "sagrado interior" localizadas no trecho abaixo:

> Deus que está em toda parte, estava ali, mas o que é, puro espírito, não pode ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontrava quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria. (SARAMAGO: 1991, p. 27)

Fica assim desvelada a problemática do sagrado que está em toda a parte do além-humano, além-corpo, além-vida, e que, por isso, o impede de ser-com a criação que figurou. No centro desta impossibilidade, paira a figura poética da personagem Jesus, como o elo, único possível, entre o homem e seu criador.

Este elo, quando tomado em sua radicalidade, aponta-nos um "entre", a saber, condição originária do ser humano: teia da vida tecida com as linhas da morte. Ou seja, condição de finitude inaugurada com o nascimento; e tracejar dos caminhos que o possibilita ser-no-mundo a irrevogável morte que o consome.

Em grande parte da narrativa, Jesus é absorvido pelos preceitos aprendidos na sinagoga, como era de se esperar, até conhecer Pastor. Num primeiro momento, parece-nos

um velho sábio que inicia Jesus em seus questionamentos primeiros, mas com o avançar da narrativa, descobrimos que se trata na verdade do Diabo. É por meio de suas palavras que Jesus começa a refletir a respeitos das convicções religiosas que o acompanham desde pequeno.

Lembrando a etimologia do termo "Diabo", temos que sua origem se dá com a palavra grega *dia-ballein*, que significa dar-se numa separação, numa cisão, lançar-se num entre. É exatamente isso que Pastor promoverá no interior de Jesus. É necessário, no entanto, perceber que as palavras do primeiro cindem o corpo-espírito do segundo à medida que o convoca a retornar à diferença originária, que fez o homem acontecer no seio do real, concedendo-o a dádiva do discernimento, através da maçã proibida, fruto da árvore do conhecimento. Foi até ela que, por meio de seus questionamentos, Pastor conduziu Jesus.

Diante da maçã do pecado, culpa máxima herdada pela humanidade, Jesus pode perceber aos poucos que, em verdade, ela apenas permitiu que o homem pudesse finalmente se ver: realidade que com outras realidades comungam o real.

> Quem criou o teu corpo, Deus foi quem me criou, Tal como é com tudo o que tem, Sim, Há alguma parte do teu corpo que tenha sido criada pelo Diabo, Não, não, o corpo é obra de Deus [...], Deus poderá rejeitar como obra sua o que levas entre as pernas, diz sim ou não, Não pode, Porquê, Porque o Senhor não pode não querer o que antes quis. Pastor acenou a cabeça lentamente e disse, Por outras palavras, o teu Deus é o único guarda duma prisão onde o único preso é o teu Deus. (SARAMAGO: 1991, p. 237)

Pois a negação do corpo é o máximo que se pode afirmar de sua sacralidade. A prisão, dita pelo narrador, acontece dentro do homem-supremo, criador do Deus-representação, que ainda hoje se mantêm velado de diversas formas. Seja com as máscaras da tirania política, econômica, social e tecnológica, ele permanece onisciente, onipresente e onipotente. Com sua voz, ainda consegue comandar exércitos de extermínio e propagar a vacuidade de sentimento. Talvez nos libertar das representações, sejam elas quais forem, deva ser o caminho. Do contrário, rezemos: "Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade" (SARAMAGO: 1991, p. 27).

Referências:

FOGEL, Gilvan. "O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imadiato)". In: CASTRO, Manuel Antonio de (org.). *Permanência e atualidade da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007, pp. 39-51.

NIETZCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Escala, 2006.

_____. *O anticristo: maldição ao cristianismo: ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Compahia das Letras, 1991.

BORGES E SEUS DUPLOS: PACTOS FEITOS E DESFEITOS EM ESPELHOS DE PAPEL

Cecília de Macedo GARCEZ(UFF) *

Resumo:
A imagem do duplo, recorrente na literatura ocidental em obras de escritores tais como Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Molière, Poe, Oscar Wilde e Stevenson, ao ser definida por Freud no texto "Das Unheimliche" (1919) como o resultado de um conflito psíquico que envolve recalque e retorno do que foi reprimido, remete ao universo da estranheza acionado na constituição da psique humana. Já na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, o tema do duplo, que pode ser entrevisto em diversas passagens, aparece, de forma curiosa e instigante, associado também ao campo da escrita de cunho autobiográfico, fazendo-nos refletir sobre referencialidade discursiva e problematização do texto escrito.
Se a narrativa de teor declaradamente autobiográfico, como já assinalou Philippe Lejeune em texto clássico, pauta-se em um pacto de verdade que unifica o duplo, identificando pessoa real e construção discursiva, a presença, em uma escrita de tom marcadamente não-confessional, do personagem Borges, seja como narrador, seja como personagem secundário, duplica em diferença o que seria uno, ao inserir no texto a dúvida, o fantástico e o humor, ao lado de insinuações de factualidade, como revela a análise que propomos neste trabalho. A partir do estudo dos contos "O Zahir" e "O Aleph" (que figuram no livro *O Aleph*) e "Exame da obra de Herbert Quain" (presente na obra *Ficções*), interessa-nos investigar a conjugação pacto autobiográfico/pacto ficcional que está presente na obra borgiana, buscando investigar os mecanismos constitutivos de tal procedimento narrativo bem como os efeitos que eles provocam.
Palavras-chave:
Duplo; escrita borgiana; pacto autobiográfico; pacto ficcional.

No conto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", do escritor argentino Jorge Luis Borges, a imagem do espelho aparece nas primeiras linhas. Relata o personagem-narrador que certa vez conversava com o personagem Bioy Casares quando se deu conta de que um espelho os espreitava. Então ambos os personagens comentaram que os espelhos possuem algo de monstruoso. Tal percepção foi reafirmada por Bioy Casares, que mencionou uma sentença já lida por ele segundo a qual os espelhos e as cópulas seriam abomináveis, uma vez que multiplicariam o número dos homens (BORGES, 1997).

Essa observação atribuída aos personagens surpreende por detectar um estranhamento no que seria tomado por familiar. De fato, o espelho (que assim como a biblioteca, o labirinto, os tigres, as armas brancas, o jogo de xadrez e os espaços circulares

* Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

são temas recorrentes na obra de Borges) anuncia uma inserção do insólito na realidade cotidiana.

É certo que a imagem especular poderia, em um primeiro momento, remeter à tranquilidade, uma vez que poderia ser associada a uma identificação com o objeto refletido. Através do espelho, o ser teria a oportunidade de se ver a partir da perspectiva do Outro, ou seja, seria possível que o indivíduo se enxergasse "de fora", como se o "eu" fosse um objeto passível de ser observado e conhecido pelo próprio sujeito. A identidade entre o ser e sua imagem, nessa perspectiva, não seria questionada e o espelho não representaria desconforto para aqueles que se observam.

No entanto, como o narrador do conto de Borges observa, o espelho "espreita" os homens (BORGES: 1997, p.29). E essa desvinculação objeto/reflexo destacada pelo personagem anuncia uma perspectiva que traz incômodo ao real, ao apontar para a desestabilização da ordem conhecida.

Sim, pois o espelho apresenta o real também em diferença, como se vê na ilusória inversão esquerda-direita que a ele associamos, apresentando-se, assim, como elemento enigmático, mágico e diabólico.

O próprio Borges, em *O livro dos seres imaginários*, dedica um verbete de seu bestiário ao espelho, destacando-o como elemento sinistro. Nesse verbete, o autor refere-se a um mito segundo o qual, no início dos tempos, o mundo dos homens e o dos espelhos eram distintos e comunicantes. Porém a tentativa de invasão da Terra por parte do povo do espelho fez com que esse povo fosse encarcerado no seu próprio mundo, sendo condenado a repetir todos os atos dos homens. Tal encarceramento, contudo, continua Borges, não seria definitivo, pois em determinado momento os habitantes do espelho deixariam de imitar os humanos e por fim invadiriam a Terra (BORGES, 2007).

A separação entre o mundo real e o mundo especular, assim, pode ser associada a uma perspectiva inquietante, ameaçadora. Ao sugerir, no semelhante, a presença da diferença, do desconhecido, o espelho far-nos-ia suspeitar da ruptura do previsível e do familiar, tal como ocorre com elementos de duplicação em geral.

Sigmund Freud, no texto "Das Unheimliche", de 1919, já analisara a figura do duplo no que ela representa de terror. Segundo o autor, o fenômeno do duplo, além de poder estar ligado ao desejo de o indivíduo sobreviver à morte (como postulou inicialmente Otto Rank), pode também estar atrelado à sensação do estranhamente familiar que decorre de conflitos psíquicos existentes nos seres humanos. O duplo, de acordo com Freud, embora parecesse ser algo externo ao indivíduo, faria parte da constituição da *psique* desse ser, uma vez que decorreria de uma projeção para o exterior de um material interno como se este fosse algo estranho a si mesmo (FREUD: 1976, p. 295).

Com efeito, se o fenômeno da duplicação pode apontar para o desdobramento em semelhança do "eu" em seu duplo, de forma que se estabeleça uma relação de harmonia, de identidade, de cumplicidade entre ambos, pode apontar para uma oposição e um conflito entre o modelo e seu duplo, como revelam obras como *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Nessas obras, é flagrante a separação entre o ser e a figura formada a partir do processo de duplicação. Embora se possa pensar que o duplo sempre possuirá *status* de dependência em relação ao modelo a partir do qual surgiu, o distanciamento entre ambos pode ser grande a ponto de configurar a

percepção de ruptura entre eles. Como as obras citadas revelam, o duplo pode aterrorizar o sujeito, chegando inclusive a ameaçar a existência desse ser do qual se originou.

Interessante e complexa, a categoria do duplo pode se revelar igualmente interessante se utilizada como ferramenta de análise do discurso de cunho autobiográfico.

Falar em duplo em referência ao texto de escrita pessoal mostra-se uma forma de problematizar a percepção de equivalência entre realidade e construção discursiva. Realmente, como as análises contemporâneas destacam, analisar textos autobiográficos é aproximar-se de um campo em que as fronteiras entre o real e o ficcional são atravessadas sem grandes impedimentos.

O crítico francês Philippe Lejeune, em texto clássico, já abordara tal configuração das "escritas do eu" ao afirmar que o que determina a leitura de um texto como autobiográfico não são características intrínsecas a ele e sim um pacto de confiança estabelecido entre o escritor e o leitor a partir da identidade entre o nome do autor e o nome do narrador-personagem da obra (LEJEUNE, 2008). Sob esse pacto, no entanto, a flexibilização de limites entre o autobiográfico e o ficcional se instauraria, devido ao fato de a escrita autobiográfica ter pretensões artísticas, como assinala Wander Melo Miranda (1992: p. 30):

> Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.

É possível também associar a ficcionalidade presente no texto de literatura pessoal à interferência do aspecto psicológico do adulto que rememora, como destaca Freud, em "Lembranças encobridoras":

> Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não emergiram como as pessoas costumam dizer; elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participaram de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças. (FREUD: 1976, p. 287)

Cumpre destacar, finalmente, que a disjunção real/texto autobiográfico pode ser associada ainda ao fato de que esse tipo de texto permite que se apresente uma imagem favorável do ser que registra suas lembranças. Como é possível perceber, o "eu" que representa o sujeito esforça-se em defender os interesses desse sujeito, "em vez de vender, enganar ou traí-lo" (GAGNEBIN: 1994, p. 84). A narrativa autobiográfica, portanto, não apresentaria um retrato fiel da totalidade do quadro psíquico do indivíduo.

Sendo assim, utilizar a categoria do duplo em referência à escrita autobiográfica é trazer à discussão a referencialidade desse tipo de texto. O pacto autobiográfico, na verdade, é uma forma de associar, unificando, objeto representado e representação

discursiva, que, por serem realidades de naturezas diferentes, não apresentam uma identidade natural.

Quando analisamos, no entanto, a obra do escritor Jorge Luis Borges, encontramos uma configuração bem peculiar do duplo autobiográfico, a qual propicia análises interessantes.

A imagem do duplo, como é fácil perceber, é recorrente na obra do autor argentino. Com efeito, desdobramentos infinitos se verificam nessa obra, seja através da presença de espelhos nas narrativas, seja através da repetição de temas e elementos, seja através da idéia de repetição ou de conjugação entre fatos e seres, seja até, como destaca Eneida Maria de Souza (1999, p. 49), através da "pulverização da propriedade autoral" decorrente da parceria formada entre o escritor cego que dita e os colaboradores que registram as palavras do autor.

No tocante especificamente à questão do duplo da figura do escritor, cumpre lembrar que o autor já chegou a expressá-la de forma direta ao postular uma separação entre o Borges-homem particular e o Borges-homem público, cisão que anuncia uma possibilidade de anulamento de um dos elementos do par. São palavras do autor:

> Ao outro, a Borges, que as coisas acontecem. (...) Eu gosto dos relógios de areia, dos mapas, da tipografia do século XVIII, das etimologias, do sabor do café e da prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. (...) De resto, estou destinado a perder-me, definitivamente, e só alguns instantes de mim poderão sobreviver no outro. Pouco a pouco vou lhe cedendo tudo, ainda que eu conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. (...) Anos atrás tentei me livrar dele, e passei das mitologias do subúrbio para os jogos com o tempo e com o infinito, mas agora esses jogos são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga, e tudo perco e tudo é do esquecimento ou do outro.
>
> Não sei qual dos dois escreve esta página. (BORGES: 1987, p.13-4)

Com essas palavras, Borges aborda a fragmentação essencial do sujeito humano de forma tão incisiva que chega a inverter a configuração do duplo enquanto imitação subordinada a um modelo – o Outro Borges parece querer sufocar o Borges "original", condenando-o, inclusive, ao desaparecimento.

A fragmentação do indivíduo em Borges também pode ser vislumbrada em uma perspectiva temporal, como revela o conto "O Outro', publicado em *O livro de areia*, obra lançada em 1975. Nesse conto, o narrador Borges, aos 75 anos de idade, encontra, à beira do rio Charles, em Cambridge, Inglaterra, com o jovem Borges, de 35 anos, e a partir daí surge um diálogo que revela a perplexidade do sujeito frente ao questionamento da percepção de identidade como realidade estática, fixa (BORGES, 2009).

No entanto, podemos verificar que o duplo do autor ainda aparece na escrita borgiana conjugando real e ficção de forma a projetar na mente do leitor uma visão inusitada de referencialidade discursiva.

Apesar de a escrita do autor apresentar um tom marcadamente reflexivo e não-confessional, não é raro encontrar na obra em questão referências à *persona* do autor.

Frequentemente o leitor esbarra nos cantos das narrativas com personagens cegos, com bibliotecários, com escritores argentinos extremamente eruditos, os quais reproduzem obliquamente a imagem do autor no interior do próprio universo do discurso. Depara-se também o leitor, de forma direta, com Borges e seus amigos como *personae* literárias internas aos próprios textos ficcionais.

No conto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", por exemplo, ao qual nos referimos no início deste trabalho, a suposta distinção entre autor e narrador em obras ficcionais é contestada já de início a partir da apresentação dos personagens. O narrador, cujo nome não é revelado na narrativa, relata ao leitor que o descobrimento da existência de uma região chamada Uqbar se deu em certa noite após o jantar quando ele e Bioy Casares discutiam sobre a elaboração de um romance. O nome Bioy Casares (nome de um escritor argentino cuja amizade com Borges é bastante conhecida) aponta inicialmente para o universo do não-ficcional, criando, no leitor, expectativas de estar diante de um texto baseado em fatos autobiográficos. Note-se também que, no decorrer do texto, Borges recorre ainda a outros índices de verdade que não o nome próprio, tais como o teor da discussão entre os personagens, a linguagem utilizada pelo narrador, o eruditismo e o intelectualismo de tal personagem, além do fato de ele ser escritor.

Com essas indicações de veracidade, no entanto, conjugam-se, na obra, o fantástico, o inverossímil e o duvidoso contidos no relato de Uqbar, que fazem com que o leitor vá tateando em um universo de incertezas, sendo confundido constantemente em sua tendência a procurar inverdades no que se apresenta como autobiográfico e a procurar o autobiográfico em textos de ficção.

Mais uma vez em sua obra, Borges brinca com o leitor, conduzindo-o ao terreno da ambiguidade. E esse procedimento narrativo de ficcionalização da figura do autor perpassa a obra do escritor argentino em outros momentos.

Vejamos, por exemplo, o conto "Exame da obra de Herbert Quain", texto em que o narrador apresenta e analisa as características da obra de um escritor fictício (BORGES, 1997). O fato de tal texto ter sido publicado em um livro cujo título é *Ficções* já nos aponta para um determinado tipo de leitura. Entretanto, a narrativa é em 1ª pessoa e o narrador, figura erudita, perspicaz, detalhista e racional, remete a Borges, autor de ficções de estilo inconfundível.

Realmente, deparamo-nos, no conto, com um narrador descrito por Davi Arrigucci Jr. como "(...) uma espécie de comentador, inquiridor e intelectualizado. Dado a minúcias, abstrações e ironias, que quase só narrava argumentos conjeturais, tirados de outros livros incontáveis (...)" (BORGES: 1997, p. 15).

Considerando que o escritor Herbert Quain não existe de fato, ou o narrador como personagem participaria de uma realidade tão ficcional quanto ele próprio ou,

especularmente, seria tal como o Borges criador de resumos de livros imaginários[1]. É o duplo que vem à cena, entrecruzando, de forma vertiginosa, realidade e ficção.

No final da narrativa, o narrador Borges volta a provocar o leitor afirmando ter extraído o seu conto "As ruínas circulares" (do livro *O jardim dos caminhos que se bifurcam*) da narrativa "The Rose of Yesterday", de autoria do autor imaginário Herbert Quain. Ri-se mais uma vez o escritor da separação entre realidade e ficção, subvertendo-a ao estabelecer e romper pactos de leitura.

No conto "O Zahir", o personagem Borges vem à cena novamente, embora nomeado e com muito mais apelo humano, uma vez que se apresenta ao leitor como um homem apaixonado. No entanto, o velório da mulher amada a que o conto faz menção, que parece apontar para uma revelação autobiográfica, revela-se como cenário para que o insólito se instaure. Desnorteado devido à morte de Teodelina Villar, o personagem Borges entra em um armazém e acaba recebendo como troco uma moeda que passa a ser para ele um Zahir, ou, como explica o narrador, um ser ou uma coisa que, segundo a crença islâmica, não podem ser esquecidos e que acabam por enlouquecer as pessoas. Obcecado pela moeda, o personagem decide "perdê-la", mas mesmo assim não consegue tirá-la do pensamento (BORGES, 2001).

Sim, por um lado, trata-se de Borges, uma vez que o narrador é um escritor argentino chamado Borges que insere em sua narrativa reflexões filosóficas, referências a crenças de diversas culturas e a obras reais ou imaginadas. Por outro lado, não se trata de Borges, já que o desfecho da narrativa revela claramente o engodo: o narrador anuncia que está cada vez mais perturbado pela visão do Zahir e que provavelmente em pouco tempo perderá a razão.

Já o cunho autobiográfico de outro conto do autor, "O Aleph", foi atestado explicitamente pelo próprio escritor. Declarou Borges:

> Beatriz Viterbo existiu de verdade e eu estava profunda e desesperadamente apaixonado por ela. Escrevi a narrativa depois de sua morte. Carlos Argentino Daneri é um amigo meu, ainda vivo, que até o dia de hoje jamais suspeitou estar na narrativa. Os versos são uma paródia de sua poesia. Por sua vez, a fala de Daneri não é um exagero, mas sim uma transcrição fiel. A Academia Argentina de Letras é o hábitat de tais espécimes. (BORGES: 2001, p. 9)

No conto, narram-se as visitas feitas pelo narrador a Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz Viterbo, após a morte dela (BORGES, 2001). No texto, os fatos autobiográficos, corroborados também pelo nome Borges, atribuído ao narrador, são confrontados com o satírico e com o humor, decorrentes das observações do narrador em relação à obra literária de Carlos Daneri, aclamada pela crítica, apesar de revelar-se artificial e preciosista. E, principalmente, os fatos autobiográficos são confrontados com o fantástico: o narrador Borges, levado por Daneri, consegue enxergar, na casa do primo-

[1] No prólogo da obra *Ficções*, Borges defende a criação de resumos de livros que poderiam ser escritos, no lugar de explanação, em muitas páginas, de "uma idéia cuja exposição oral cabe em poucos minutos". (BORGES: 1997, p. 27)

irmão de Beatriz, uma esfera furta-cor capaz de mostrar simultaneamente todos os elementos do espaço cósmico: o "Aleph".

É possível, portanto, afirmar que pacto autobiográfico e pacto ficcional alternam-se no conto, envolvendo o leitor em um jogo ambíguo de afirmação e negação que rompe com previsibilidade e certezas.

Interessante lembrar, nesse sentido, episódio relatado pelo próprio escritor a respeito do texto em questão. Segundo Borges, certa vez, em Madri, um jornalista perguntou-lhe se realmente havia um "Aleph" em Buenos Aires, questionamento que deixou o escritor bastante surpreso e até impaciente (BORGES: 2001, p. 8). Real demais e irreal demais, a narrativa borgiana, ao brincar com a referencialidade do texto escrito, dá margem a interpretações curiosas como essa.

Buscando entender o sentido da duplicação da figura do autor na obra de Borges, podemos certamente enxergar o duplo como uma forma de trazer o humor e a liberdade à experiência da escrita/leitura, ampliando-a, e, consequentemente, como uma forma de tratar com leveza e irreverência a seriedade da vida.

Além disso, podemos compreender o duplo em questão como mais uma afirmação do elo arte/vida que se destaca na percepção do escritor argentino. Realidade e imaginação se confundem em uma escrita marcada pela perplexidade em relação à vida: o que importaria o estatuto de verdade uma vez que a ficção não seria mais surpreendente do que a realidade?

Na verdade, a ficção borgiana encena o mundo e suas possibilidades, sendo que nela é permitido que o autor elabore demiurgicamente o mundo de acordo com a sua vontade.[2] O duplo do autor situa-se entre o real e o ficcional, já que assim é possível afirmar mais uma vez a importância da escrita na vida do autor. Quando o escritor se desdobra em personagem, Borges nasce novamente enquanto ser a serviço da literatura, repetindo a orientação artística do escritor ao mesmo tempo que faz viver no papel o fantástico destacado por ele em suas obras. O duplo de Borges reforça que Borges só existe na literatura, só se justifica na literatura e que a discussão entre o que seria real e o que não seria é mais do que improficua:

> A literatura é parte essencial da realidade e não é menos real do que os sonhos dos homens, a escritura dos sonhos, que não são menos reais do que aquilo que se supõe que seja real simplesmente porque se lê nos jornais ou porque o rádio transmite. Tudo é real, até os livros. Ou melhor: sobretudo os livros (...) (BORGES: 1987, p. 91)

Ao fazer-se personagem em sua própria obra, Borges duplica em diferença o que seria uno sob o prisma do factual e unifica em duplicidade a figura do Borges escritor, projetando-a especularmente em direção ao infinito e à eternidade.

Referências:

[2] Eneida Souza declara que, ao escolher um quarto de hotel para morrer (repetindo o destino do escritor Oscar Wilde), Borges estaria reivindicando o direito de autoria para sua existência, bem como afirmando o caráter ficcional da própria vida. (SOUZA, 1997)

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Prefácio Davi Arrigucci Jr. Trad Carlos Nejar. 7ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *O Aleph*. Trad. Carlos José Cardoso. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FONSECA, Cristina. *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FREUD, Sigmund. "Lembranças encobridoras". In: *Obras completas*. São Paulo: Imago, 1976.

_____. "O estranho". In: *Obras completas*. São Paulo: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A criança no limiar do labirinto". In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org) Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica / Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1999.

A NARRATIVA MULTIPERPECTIVADA DE *O AMOR NÃO TEM BONS SENTIMENTOS*, DE RAIMUNDO CARRERO

Cristiane AMORIM (UFRJ) *

> Jamais gostei de espelho. Naquelas horas era bom olhá-lo e olhar-me, os dois se enfrentavam na maioria das vezes, e eu enfastiado. (CARRERO: 2008, p.30)

O amor não tem bons sentimentos, publicado em 2007, é o décimo terceiro título do autor pernambucano Raimundo Carrero. Seus personagens centrais são membros de uma família incestuosa, que começou a ser delineada no romance *Maçã Agreste*, de 1989, e reaparece também em *Somos pedras que se consomem*, de 1995.

Carrero incita a reflexão sobre o amor ao destacar a ausência de bons sentimentos ou, por oposição, ao enfatizar uma presença maléfica no corpo desse afeto maior. Se o amor não tem bons sentimentos, sua estrutura se faz, portanto, de um composto, de um mosaico de maus sentimentos. O enredo possui uma pseudo simplicidade: a partir da recordação da provável morte de Biba (fruto do incesto entre os irmãos Jeremias e Isís), Mateus (filho da relação também incestuosa entre Jeremias e sua mãe Dolores), envolto nos fios emaranhados da memória – sempre repleta de fantasia – , procura restaurar seu passado remoto e recente.

A narrativa ganha complexidade com a exploração da vida interior desse narrador-personagem atormentado que "carrega um doido nas costas" (CARRERO: 2008, p.42). Ao adotar, pelo viés da loucura, multiperspectivas, Mateus, por vezes, demonstra uma lucidez para além dos limites asfixiantes da razão.

Há várias versões para a suposta morte de Biba: suicídio, afogamento ou assassinato. A menina pode ter sido morta por Dolores, pelo próprio irmão ou pelas pessoas, de forma indeterminada. Apresentam-se, ainda, duas outras possibilidades: ela vive porque "nada disso está acontecendo" (CARRERO: 2008, p.141) ou porque ela apenas dorme ou finge. Para as versões de homicídio, há inúmeras variações de como e onde a menina morreu. A movimentação do fluxo de consciência é espantosa e se dá de maneira mais intensa durante a "rememoração" do corpo da irmã boiando nas águas do Capibaribe. É preciso ressaltar que, se toda memória fala do que já não há, ela é, por excelência, um elemento ficcional, ou seja, ela é ficção na medida em que não corresponde ao "real", sendo sempre uma (re) criação do "real". Carrero parece levar a extremos o grau de imaginação, de fantasia, de que toda memória é mais ou menos composta, ao erguer uma obra sobre os alicerces da contradição.

Deve-se desconfiar triplamente desse narrador: primeiro, porque está narrando do seu ponto de vista; segundo, porque esse ponto de vista não é uno, mas múltiplo; terceiro,

* Doutoranda em literatura brasileira (UFRJ) / Bolsista do CNPq – Brasil.

por ele mesmo afirmar: “Devo logo dizer em minha defesa: a mentira é uma das melhores qualidades do meu caráter.” (CARRERO: 2008, p.34).

O amor não tem bons sentimentos possui a marca do duplo. No desdobramento inicial encontram-se, de um lado, o narrador como aquele que seleciona a matéria narrada e reflete sobre os acontecimentos, promovendo um distanciamento crítico e, de outro, o personagem que vivencia os eventos narrados. No entanto, essa duplicidade é nuançada, pois esse narrador, ao trazer à luz suas reminiscências, por vezes presentifica os fatos como se ocorressem naquele exato instante, promovendo, assim, uma fusão entre presente do enunciado e presente da enunciação. A alternância de tempos verbais ratifica não apenas a capacidade da memória de fazer (re)viver o passado, mas sobretudo a perturbação mental do narrador: Mateus imerge de tal forma em suas lembranças que elas ganham uma nova existência. Há uma constante desordem temporal: “Naquele remoto amanhecer, e que é agora, em que descobri o corpo da menina boiando nas águas do rio, tive vontade imediata de mergulhar para salvá-la [...].” (CARRERO: 2008, p.98).

A outra duplicidade advém do próprio personagem: Mateus é o outro dele mesmo com o qual dialoga incessantemente. Esse “tu” reitera o desejo de distanciamento reflexivo, com o intuito de compreensão do “eu” e do universo que o cerca. Todavia é também um atenuante da solidão, própria dos sujeitos carrerianos. Deve-se atentar para o fato de que, na obra, há duas grafias para o nome, admitindo a existência do duplo: Mateus e Matheus.

O irmão de Biba, diante de seu corpo, surge descalço, sem camisa, somente de calças. No entanto, no decorrer da narrativa, há um homem de terno branco, chapéu Panamá e sapato bicolor que o acompanha. Esse homem elegante, que fuma cigarro com piteira, é também o duplo do maltrapilho, atormentado e não tabagista Mateus:

> Tudo rebelião desse homem de branco com chapéu Panamá, fumando na margem do rio e observando o corpo boiando nas águas, e que faz parte de mim: um ser extraviado de cócoras, sem camisa e sem sapatos, indiferente à morte da menina, procurando choro na garganta. (CARRERO: 2008, p.68-9)

Permanece a questão: o homem de branco seria aquele que Mateus gostaria de ser ou o que ele se tornou, o ser distanciado dos eventos narrados?

Pela exposição realizada até o momento, seria possível imaginar que a narrativa possui três duplos bem marcados, no entanto a duplicidade se expande e dá lugar a uma descrição múltipla do eu. O próprio narrador, após admitir que “A gente pode ser três ao mesmo tempo.” (CARRERO: 2008, p.19), afirma quase ao final do romance:

> Nós nunca nos demos bem. Os dois divergem de mim, me inquietam, me atormentam. O que não significa que eu seja doido. É uma questão de temperamento. Meu temperamento não gosta de mim, o que é que eu vou fazer? Gostar já não digo, diverge. Meu temperamento diverge de mim mesmo. Assim como meu corpo. Desconfio que até mesmo o meu sangue. Somos muitos – eu, meu outro eu, meus muitos eus, meu temperamento, meus pensamentos, meu corpo, meu sangue. (CARRERO: 2008, p.155)

De fato Mateus, tantas vezes duplo de si mesmo, se confunde ainda com os demais personagens. Ele, ao olhar para o corpo de Biba estendido sobre as águas sujas do rio, se

vê. Quando afirma "O morto era eu." (CARRERO: 2008, p.18), deixa transparecer toda a dor pela perda da menina. Ela fazia tanta parte dele que, de alguma maneira, também era ele. Quando veste as roupas de Ernesto, ex-marido de Dolores, que cometera suicídio ou fora assassinado por sua esposa – morte jamais esclarecida –, imaginando ser esse seu pai, e é ridicularizado por um vizinho, esbraveja: "Tive vontade de voltar gritando eu sou meu pai, filho da puta, você não está vendo que eu sou meu pai?, vim buscar meu filho que anda abandonado pelo mundo." (CARRERO: 2008, p.31). Novamente, movido por uma solidão dilacerante, Mateus toma o lugar do outro em busca de atenuar sua agonia. O filho nota ainda a semelhança com Jeremias, seu verdadeiro progenitor: "[...] parecia demais comigo." (CARRERO: 2008, p.39).

Costuma-se, talvez por conta da trama repleta de mortes não esclarecidas, aproximar Carrero da narrativa policial – o que não se justifica. Nos textos carrerianos, não há, normalmente, elucidação do crime; por vezes, não se sabe sequer se há crime. Esses fatos não interessam à sua prosa, marcada pela preponderância da interioridade. Apesar de o texto da contracapa de *O amor não tem bons sentimentos* apresentar a informação de que Mateus matou Dolores e Biba e de o título do último capítulo do romance ser "Nem eu mesmo sabia que era eu", deve-se no mínimo suspeitar dessas afirmações, já que o desequilibrado irmão de Biba narra inúmeras versões para a possível morte da menina. Aliás, em seu delírio, Mateus chega a crer que também fora assassinado por Dolores.

As virtualidades desse romance compõem um tripé estrutural: o plano da interioridade, desvendando os meandros de uma consciência atormentada, a preponderância das imagens, conferindo poeticidade à narrativa, e a prosa fervilhante, em que a subjetividade se encontra em estado permanente de ebulição.

Dorrit Cohn, na obra *La transparence intérieure*, frisa que "os personagens de ficção mais autênticos [...] são os que nós conhecemos mais intimamente, e de um conhecimento que nos é precisamente interditado na realidade" (COHN: 1981, p.17-8). Para corroborar suas palavras, cita Schopenhauer:

> Quanto mais há num romance de vida interior e menos há de vida exterior, mais nobre e elevado será seu desígnio [...]. A arte consiste em chegar a um máximo de movimento interior com um mínimo de movimento exterior; porque é a vida interior que constitui nosso verdadeiro interesse. (COHN: 1981, p.21)

Assim procede o autor de *O amor não tem bons sentimentos* ao elaborar uma obra que tem por intuito esmiuçar a interioridade de Mateus e revelar o que está oculto, submerso, expondo toda a nudez de sua alma. O narrador menciona seu receio: "Temo que as pessoas me vejam nu por dentro, que é a pior maneira de se ver uma pessoa. Eu mesmo não sei olhar, confesso. [...] Tenho tantos medos [...]" (CARRERO: 2008, p.91).

Carrero, que considera a leitura de poesia imprescindível para o ficcionista, cria belas e intensas imagens, como: "Ninguém pode pensar sem ter a certeza de estar cortando o vento com agulha de sangue." (CARRERO: 2008, p.94) ou "Matar a pessoa que a gente ama é enterrar a pessoa dentro da gente. Escondê-la no nosso segredo. No nosso segredo e no nosso mistério. [...] Não deixá-la por aí se oferecendo às feras." (CARRERO: 2008, p.117). E, ainda, sobre a beleza: "[...] a beleza é uma fatalidade. Força de punhal sangrento,

ímpeto de bala zunindo, barulho de tiroteio. Tem gosto de sangue, meu Deus." (CARRERO: 2008, p.110).

Esse personagem louco, que reflete sobre a própria loucura, geralmente com a intenção de dominá-la, mostra-se dotado de grande lucidez. Subverter a lógica resulta em uma maneira no mínimo inusitada, surpreendente, de ver o mundo. Vale ressaltar que os seres carrerianos são comumente loucos ou enlouquecem ou estão no limiar da insanidade. É pelo viés da sandice que ocorrem os momentos de reflexão mais interessantes acerca da força das palavras e dos pensamentos, e do domínio que os outros podem exercer sobre o indivíduo, mesmo que o pensamento do outro seja apenas fruto de sua própria imaginação. Mateus, ao refletir sobre a nudez de sua mãe, termina por expor o poder que ela exerce sobre ele:

> Toda mãe fica nua, eu sei. Toda mãe tem o seu jeito de ficar nua, compreendo. Toda mãe tira a roupa, sem dúvida. E o que seria, seria a nudez de minha mãe – daquela mãe que estava deitada no quarto dormindo? E também era o alguém que estava me seduzindo dessa forma tão penosa, eu me perguntava como era que eu havia dado ordem para meu pensamento não pensar e ele continuava pensando? Só podia ser artimanha dela. Mãe gosta de contrariar. Com certeza ela dissera a meu pensamento, na contra-ordem – pensa, pensamento, pensa. E o pensamento que era meu, obedecia não a mim, mas a ela, com o maior descaramento. (CARRERO: 2008, p.95)

Anatol Rosenfeld, em "Influências estéticas de Schopenhauer", destaca a tese do filósofo alemão de que "a loucura se origina do violento 'expulsar para fora da consciência' de certos fatos insuportáveis, o que só é possível 'pela inserção na consciência de qualquer outra idéia' que não corresponde à realidade." (ROSENFELD: 1991, p.175). Em *O real e seu duplo*, Clément Rosset afirma, corroborando e complementando a sentença de Schopenhauer, que a loucura e o suicídio são duas das formas mais radicais de recusa do real, sendo que aquela age muitas vezes como subterfúgio desta: é possível "suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida ao preço de uma ruína mental [...]" (ROSSET: 2008, p.15).

No entanto, essa aversão ao real em Carrero tem relação não apenas com o universo exterior, mas principalmente com o interior. O foco não se apresenta nas ações, mas num "eu" capaz de agir no mundo de tal maneira impulsionado por suas paixões que termina por se tornar senhor de grandes tragédias. Os seres na obra do autor Pernambucano são quase sempre agentes desse real degradado e ensandecem ou ao menos se encontram à beira do delicado abismo da loucura na tentativa de escapar ao horror de se saber humano.

As relações incestuosas, nos romances carrerianos, parecem ser fruto de uma afetividade ora ausente ora contida. Os personagens, submersos em mágoas profundas, têm, com alguma frequência, corações frígidos e bocas silenciosas. O universo familiar fechado e solitário e a linguagem mais corporal do que verbal talvez contribuam para que toda forma de ternura resvale para a esfera da libido. As palavras de Mateus não condenam o incesto familiar, ao contrário, pressupõem aceitação e certo orgulho: "na nossa família as coisas se resolvem aqui mesmo, não precisamos de estrangeiros para nada. Nem de outros lábios, nem de outras bocas, nem de outros corpos." (CARRERO: 2008, p.63).

Para compreender a formação dessa família, há de se recorrer a Dolores, matriarca e esposa preterida. Seu marido, Ernesto Cavalcante do Rego, era conhecido como Rei das Pretas e, para manter relações sexuais com mulheres brancas, necessitava reunir o suor das negras em um frasco – *elixir miraculoso* – e untar as peles alvas. Ernesto, além de estuprar a filha Raquel, leva a família à ruína financeira. Todos são, portanto, ligados pelos fortes laços do crime.

Culpa e fatalidade, resultantes, por vezes, dessas relações incestuosas, são elementos que promovem a confusão mental e a movimentação veloz de fluxo de consciência que tão bem se coadunam às formas sinuosas, espiraladas, das narrativas de Raimundo Carrero. A estruturação ficcional em redemunho, portanto, não é estéril; ela se harmoniza perfeitamente com a matéria narrada – preocupação típica de um autor que soube pensar e elaborar os segredos de sua própria ficção.

Maçã Agreste, *Somos pedras que se consomem* e *O amor não tem bons sentimentos* compartilham a mesma família incestuosa e promovem, assim, uma curiosa intertextualidade. Talvez possamos compreender o enigma do incesto em Carrero tomando como base o desejo incestuoso de Mat(h)eus pela irmã Biba – elemento desencadeador do possível destino trágico da menina morta nas águas do Capibaribe.

Bataille, em *O erotismo*, destaca da obra de Lévi-Strauss, *As estruturas elementares do parentesco*, que a proibição do incesto "constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza para a cultura." (BATAILLE: 2004, p.311). Em seguida, o pensador francês contemporâneo conclui que, sob esse prisma, "haveria no horror ao incesto um elemento que nos distingue como homens, e o problema que disso decorre seria o do próprio homem na medida em que ele acrescenta à animalidade o que tem de humano." (BATAILLE: 2004, p.311).

Em Carrero, há um componente dual e conflitante nos seres: se por um lado o sujeito incestuoso revela seu caráter animal e, portanto, natural, por outro, é justamente o indivíduo enquanto ser cultural que irá realizar sua própria condenação. Todavia, se considerarmos que o componente primordial do jogo erótico é a interdição, pode-se levar em conta que, por ser cultural e não natural, o homem avança sobre o grande interdito do incesto. A culpa, dessa maneira, recairia não apenas sobre a animalesca essência humana, cuja cultura seria a tábua de salvação, mas sobre a própria cultura que alimenta o desejo ao criar o interdito. De toda forma há muito por descobrir sobre o incesto em Carrero. Em alguns personagens, como Mateus, a afetividade contida, a solidão e o desamparo fazem com que o homem conheça do amor apenas seus maus sentimentos.

Esse afeto maior, cuja carnadura na obra carreriana se faz primordialmente de apetite sexual, conduz quase sempre ao crime. O desejo deseja sua própria morte na aquisição, na conquista, na absorção ou na aniquilação do objeto, todavia a morte do objeto não configura a morte do desejo e é exatamente por isso que o sofrimento de Mateus não finda após o suposto assassinato de Biba. Deve-se ressaltar ainda que o diálogo, que o filho de Dolores estabelece com ele mesmo, dando vida ao duplo, remete, sendo consideradas as devidas proporções e diferenças, ao senhor Goliádkin, personagem de Dostoiévski.

Aos olhos de Mateus, Biba é seu "peixinho dourado". Ela representa algo reluzente, brilhante e frágil num mundo podre, fétido; ela é seu bem maior, algo que precisa ser afastado das "feras", que precisa ser enterrado no mais íntimo, no segredo e no mistério. Ao

contemplar as águas sujas do Capibaribe, Mateus afirma que "os peixes dourados morriam sempre. Asfixiados pela sujeira das águas." (CARRERO: 2008, p.61). Essa afirmação seria outro indício do destino de Biba: sufocada pela vida, esmagada pelo amor cuja carnadura se faz de maus sentimentos?

A música – única companheira fiel dos personagens carrerianos – também se encontra em *O amor não tem bons sentimentos*, para afugentar a dor e a solidão ou para intensificá-las. Há um coro composto pelo canto dos pássaros e de tia Guilhermina e pelo som do saxofone. Para Mateus, bastava a presença da tia, "com o jeito de alguém sempre muito distante, [...] os dois [...] envolvidos pelo silêncio, pássaros, cantigas [...] protegidos pela solidão, pelas horas caladas, pelo vazio." (CARRERO: 2008, p.32).

Ao contrário da maior parte das narrativas das últimas décadas, a solidão em Carrero não é o resultado do excesso de individualidade, do consumismo exacerbado no qual as relações humanas se espelham, da efemeridade dos sentimentos amorosos ou da pressa constante que impede o estabelecimento dos laços afetivos – clichês do comportamento humano, amplamente debatidos por sociólogos e filósofos da contemporaneidade e ficcionalizados até a exaustão pelos autores da literatura brasileira recente.

Northrop Frye, em *O código dos códigos*, atenta para o fato de que

> a primeira função da literatura, em particular da poesia, é a de ficar re-criando a primeira fase da linguagem, a metafórica, durante o reinado das outras, representando-a como uma modalidade de linguagem que nunca devemos nos permitir subestimar [...]. (FRYE: 2004, p.48)

Talvez boa parte da literatura contemporânea padeça do mal de tornar a secura ou a suposta pobreza do real forma literária. Onde havia poesia, há descrição; onde havia a metáfora, que carrega o sentido novo, inusitado, há fotografia.

Na prosa carreriana, há um sofrimento entranhado na alma que parece enrijecê-la, mas, ao mesmo tempo, sobrevive o primitivo, o animalesco. A carne é o mal dessa família, o que a destrói, todavia é também o que, contraditoriamente, a une. Considerando a formação cristã do autor, talvez se possa afirmar que, embora o desejo carnal carregue um componente trágico, ele é inerente ao homem, impulso de vida e morte. Há algo de selvagem nos romances de Carrero, próprio de uma existência pré-civilizada, que se coaduna melhor à essência humana. A escolha do nome Dolores (que remete a dor, lamentação) para a matriarca dessa família sem dúvida não fora casual.

A solidão é tamanha que Mateus não apenas dialoga consigo mesmo, estabelecendo um "tu", mas constrói ainda diálogos imaginários a partir de supostos pensamentos de outros personagens:

> Acho que ouve um instante em que ela pensou:
> – Mateus está pensando que eu vou matá-lo aqui no terreiro.
> Tive vontade de pensar:
> – Bobagem, já estou saindo daqui. (CARRERO: 2008, p.141)

O espaço em *O amor não tem bons sentimentos* merece destaque. Os lares em que Mateus reside são personificados e ganham imagens sombrias:

> Os cantos da casa sempre me inquietam. São abismos que nos espreitam nas salas, quartos, corredores, dando a impressão de que iremos naufragar numa fenda de choros, lamentos e gemidos, de soluços que se repartem e se desdobram. (CARRERO: 2008, p.102)

A também dual Tia Guilhermina – pois seu temor aos homens contrasta com seu aspecto de cantora de cabaré, com sua imagem voluptuosa – é "apenas uma das partes que formava a casa." (CARRERO: 2008, p.35). Casas e pessoas compõem, assim, um todo orgânico, um organismo vivo, envolto na mesma escuridão. Deve-se atentar ainda para o nome Arcassanta. Considerando que a primeira parte da composição dessa palavra, arca, é o local onde se guardam os pertences familiares (ou pode ser uma espécie de caixão), Arcassanta é simbolicamente o sítio em que essa família se encerra. Para Mateus, "irmão é santo, irmã é santa, pai e mãe são santos, toda família é santa, foi por isso que veio ao mundo, que veio povoar o dorso quente do mundo, a terra bruta do mundo." (CARRERO: 2008, p.75). Todavia, o espaço da interioridade, indubitavelmente, prevalece no décimo terceiro título carreriano.

O tempo adquire também um caráter duplo: há dois processos de rememoração, marcados por temporalidades distintas, embora entrelaçadas. A narrativa parte da "morte" de Biba nas águas e nesse espaço de tempo – que compreende as poucas horas, da madrugada ao amanhecer – se cruzam todas as lembranças da vida de Mateus (de forma não linear), desde seu nascimento até momentos posteriores ao provável encontro do corpo no Capibaribe. Pode-se afirmar, então, que a narrativa também se duplica.

O irmão de Biba sente-se perseguido e vê o outro e, principalmente, o destino como uma ameaça: "As maquinações contra a gente começam no cisco do canto da parede, no vento frio que passa por baixo da porta, no pedaço de cigarro que restou no cinzeiro." (CARRERO: 2008, p.152). Dessa visão de mundo resulta boa parte de sua angústia: uma personalidade em estado constante de alerta, pronta para duelar com a existência e em conflito, sobretudo, com seus múltiplos "eus".

Duas imagens parecem bastante simbólicas. O desejo de recuperação do café que Mateus joga na pia pode ser fruto da ânsia (e da impossibilidade) de reaver Biba, assim como o barco em que Mateus supostamente foge – e que ele não sabe "se saiu do lugar" (CARRERO: 2008, p.176) – se assemelha a própria narrativa que também "girou", "rodopiou", mas, como privilegia o espaço da interioridade, não produziu uma considerável movimentação exterior.

Em *Amor, Poesia, Sabedoria*, Edgar Morin afirma que o problema do amor reside no fato de que o possuímos e ele nos possui, logo, "possuímos o que nos possui" (MORIN: 2008, p.22). O décimo terceiro título carreriano é, para além de todas as formulações teóricas, um discurso sobre a possessão de que Mateus é alvo em sua ânsia de possuir; um discurso, sobretudo, sobre os maus sentimentos que dão corpo ao amor e fazem dele o âmago das grandes tragédias.

Para o irmão de Biba, se por vezes o amor é trágico, "no mais, o amor é festa. Mesmo debaixo de bala e facada." (CARRERO: 2008, p.115).

Referências:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

CARRERO, Raimundo. *O amor não tem bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Somos pedras que se consomem*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Maçã Agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Traduit de l'anglais par Alain Bony*. Paris: Éditions du seuil, 1981.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

MORIN, Edgar. *Amor, Poesia, Sabedoria*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Influências estéticas de Schopenhauer. In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1991

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

O INSÓLITO E SEU DUPLO EM O HOMEM DUPLICADO DE SARAMAGO: UM JOGO DE ESPELHOS

Eloísa Porto CORRÊA (USS)

Um insólito jogo de espelhos

> (...) Eu sei quem eu sou em relação com o outro que eu não posso ser. Como diria Lacan, a identidade, como o inconsciente, está estruturada como a língua. (...) O significado (para Saussure) é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). (HALL, 2003. p. 41.)

Seguindo os ensinamentos de Freud, Selma Calasans Rodrigues, em seu livro *O Fantástico*, afirma que "a ideia do duplo tem a ver com um retorno a determinadas fases da evolução do sentimento de autoconsideração, em que o ego não se distingue do externo e de outras pessoas" (1988, p. 47).

Em *O homem duplicado*, de Saramago, um evento insólito tira o personagem principal, Tertuliano, da abulia e lança-o em uma demanda por identidade e autoafirmação. Esse acontecimento insólito é a descoberta de um duplo, Antônio Claro.

Segundo Lacan, a noção de uma identidade consolidada, bem definida e definitiva não passa de uma miragem, tanto para o outro, que enxerga seu semelhante como um conjunto específico e restrito de traços de personalidade, quanto para o próprio indivíduo, que se julga dono e conhecedor de seu particular conjunto de traços de personalidade. Na verdade, tudo isto é uma ilusão, pois a identidade é instável, está em constante processo de construção e reformulação, através da interação com o(s) outro(s). Alteridade e identidade, portanto, estão intimamente ligadas, como num jogo de espelhos, ora uma é o reflexo da outra, ora (e ao mesmo tempo) uma é a inversão da outra. Umas vezes o eu reflete o outro, espelha-se no outro e busca a identificação; outras vezes repele o outro, renega-o e se constitui e posiciona enquanto diferença. Assim, vai-se construindo eternamente a identidade através da alteridade, num perene processo de identificação e repulsa aos traços do(s) outro(s).

Entre Tertuliano e Antônio Claro acontecerá justamente esta relação que reúne identificação e repulsa. Tertuliano se vê refletido em Antônio Claro, identificando-se com ele, ao menos fisicamente; por outro lado, como acontece com o reflexo do espelho, que é invertido, percebe-se oposto a Antônio Claro em muitos aspectos, repelindo-o em muito maior grau.

A atração pela própria imagem refletida remete ao mito de Narciso, aquele que se apaixona pelo seu próprio reflexo nas águas e morre ao lançar-se sobre ele, uma vez que Tertuliano busca Antônio Claro, enfrentando e desafiando todos os riscos que esta busca poderia oferecer. Entretanto, o prazer com que se mira Narciso nas águas dá lugar ao pavor

que Tertuliano nutre em relação a Antônio Claro. Diferentemente de Narciso, que se apaixona pelo seu reflexo, Tertuliano – que já não era nada admirador de sua própria imagem, dono de uma auto-estima baixa, ao início da narrativa – não sentirá, portanto, fascínio por Antônio Claro, mas ao contrário uma curiosa rivalidade, uma ojeriza, um ódio – o lado destrutivo da paixão. Ainda assim, Tertuliano, tal qual Narciso, mergulha nas profundezas do seu próprio reflexo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001. p. 630) e do seu próprio eu.

Antônio Claro, por sua vez, também não recebe Tetuliano com fascínio, mas como uma ameaça; também não se apaixona por seu reflexo, repele-o. Não desejou o mergulho na alteridade, muito menos na sua própria identidade, satisfeito que estava consigo mesmo, egoísta e egocêntrico, ator canastrão. No entanto, uma vez obrigado a deparar-se com Tertuliano, calcula que vantagens poderia tirar da situação, mas, na iminência da desvantagem, busca eliminar o professor e acaba por destruir-se.

A extrema semelhança física entre Tertuliano e Antônio Claro, por diversas vezes no romance comparada à de sósias, duplos, gêmeos, siameses desligados (*OHD*, p. 56), lida à luz da simbologia dos gêmeos, endossa a *dualidade na semelhança* vivida pelos dois personagens centrais da trama, já que após se descobrirem passam a "ser ao mesmo tempo ator e espectador de si mesmos, o espectador mantendo sempre o ator sob sua vigilância – zombeteiro, desabusado" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001. p. 468).

Não coincidentemente, o desmotivado Tertuliano do início da narrativa, mero espectador da vida, no encontro com o ator zombeteiro e desabusado Antônio Claro, vai convertendo-se gradativamente em ator do seu próprio destino; ao passo que o egocêntrico Antônio Claro vê-se obrigado a assistir à ascensão de Tertuliano, como uma ameaça ao seu egocentrismo.

Assim, neste jogo de reflexo e inversão, de identificação (ao menos física) e rejeição, Tertuliano acaba por consolidar sua própria imagem de si mesmo, saindo da crise de identidade em que se encontrava ao início da narrativa, ao passo que Antônio Claro ruma à autodestruição narcisista. Enquanto Tertuliano, que inicia a narrativa rejeitando sua própria imagem refletida no espelho do banheiro, pôde ao longo da trama reconciliar-se com ela e consigo mesmo, tornando-se um ser humano melhor e mais coeso, Antônio Claro, que inicia sua trajetória romanesca egocêntrico e egoísta, assim permanece durante a narrativa toda, num processo que o conduz à morte, afogado em sua própria imagem, que tentou a todo custo impor e sobrepor à de Tertuliano.

A demanda da identidade na alteridade

> (...) A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma lógica muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o "penso, logo existo", do sujeito de Descartes. (HALL, 2003. p. 36)

O Ego, segundo Freud (1978. p. 199-200), é o mediador na luta entre o Id (princípio do prazer, que busca a satisfação das necessidades) e o Superego (padrões, ética, moral,

etc..., introjetados pelo ser, ou seja, a repressão social). Em Tertuliano observa-se uma ação mais intensa e devastadora do Superego sobre o Id, resultando num eu inseguro, passivo, sem estímulos. Enquanto isso, em Antônio Claro ocorre justamente o oposto, em que um Id pouco reprimido gera um ser egoísta, egocêntrico e ególatra.

Assim, Tertuliano e seu duplo, os personagens masculinos centrais da narrativa, são portadores de uma espécie de disfunção. Tertuliano sofre de um esvaziamento do ego, apresenta um vazio interior, no início da história; enquanto isso Antônio Claro, seu reflexo invertido, sofre de uma espécie de egolatria, uma dilatação do ego. Males que, apesar de inversos, tornam ambos incapazes de somar, de trocar, de dialogar. Em conseqüência disso, cada um se fecha em seu próprio mundo ou, quando muito, pronuncia monólogos entrecortados pelas falas do outro. Segundo a classificação proposta pelos psicanalistas MOORE & GILLETTE (1993, p. 9-11) o perfil inicial de Tertuliano poderia ser enquadrado no pólo disfuncional passivo dos potenciais comportamentais masculinos e António Claro de pólo ativo disfuncional. Dois extremos bem distantes também da plenitude. A diferença é que Tertuliano buscará e conseguirá a reparação de seu esvaziamento, ao passo que Antônio Claro perseguirá a manutenção de seu quadro, caminhando para a [auto] destruição.

Segundo a Psicanálise de linha junguiana (MOORE & GILLETTE: 1993, p. 9-11), o inconsciente é equipado com arquétipos que fornecem as bases dos comportamentos humanos. Esses arquétipos se dividem em femininos (*anima*) e masculinos (*animus*). As duas categorias habitam o inconsciente humano, independentemente de sexo ou de orientação sexual, o que significa que mulheres podem desenvolver potenciais masculinos e vice-versa, sem que haja aí qualquer forma necessária de distúrbio. Além disso, os seres humanos, segundo seus hábitos, experiências pessoais, a sociedade em que estão inseridos, entre outros fatores, podem manifestar e desenvolver estes potenciais masculinos e femininos em diferentes níveis.

Seguindo esta corrente, os psicanalistas MOORE & GILLETTE identificam quatro arquétipos do masculino amadurecido em sua plenitude: o *Rei,* o *Guerreiro, o Mago e* o *Amante*, os quais podem, ainda, manifestar-se em dois pólos disfuncionais, o ativo ou o passivo. Assim, o *Tirano* e o *Covarde* são os pólos disfuncionais do arquétipo do *Rei*; o *Sádico* e o *Masoquista* são as sombras do *Guerreiro*; o *Manipulador Frio* e o *Inocente Negador* são as manifestações disfuncionais do *Mago*; e as sombras do *Amante* são o *Viciado* e o *Impotente*. Antônio Claro poderia ser encaixado no pólo ativo disfuncional de alguns desses arquétipos, enquanto o Tertuliano do início da narrativa representaria o pólo passivo.

Tertuliano inicia sua trajetória desmotivado, apático, solitário, individualista, avesso a diálogos, encerrado em um "casulo" de incomunicabilidade, enfim "deprimido", como resume o narrador, necessitando de estímulos, motivos e emoção que o convidem à ação.

> (...) Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à atemporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida como depressão. Para se ter uma idéia clara do seu caso, basta dizer que esteve casado e não se lembra o que o levou ao

> matrimônio, divorciou-se e não quer nem lembrar-se dos motivos (...) à doce História a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a ele desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim. (...) (*OHD*: p. 9-10)

O perfil inicial de Tertuliano remete, retoma e "dialoga" com outros protagonistas de obras anteriores de José Saramago, como lembra o próprio narrador numa citação intratextual, a saber: *Todos os Nomes*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Manual de pintura e caligrafia*, que também levantam questões semelhantes, de personagens abúlicos, deprimidos ou apagados, vivendo a pequenez de uma vida sem nota especial:

> (...) O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito (...) (OHD: p.10, grifos nossos)

Tertuliano – assim como H., o pintor de retratos do *Manual de pintura e caligrafia*, o médico Ricardo Reis de *O ano da morte de Ricardo Reis,* o revisor de imprensa Raimundo Silva de *História do Cerco de Lisboa* e José, o escriturário do registro civil de *Todos os nomes* – inicia sua trajetória no rés-do-chão, apenas mais um anônimo na multidão. Entretanto, vai, como os seus predecessores, empreender uma busca, uma peregrinação, uma batalha com o meio, consigo mesmo e com o outro, que o conduzirá do total apagamento a um crescimento individual, social, profissional e emocional. A descoberta do duplo – de um outro que é o espelho do "eu" – é o acontecimento especial, insólito, que desencadeará tal demanda. Ver-se refletido em outro ou sentir-se um mero reflexo de um outro eu terá o mesmo efeito de desconcerto – em Tertuliano e, depois, em Antônio Claro – que a fratura da Península Ibérica em *Jangada de Pedra*, que a "treva branca" de *Ensaio sobre a cegueira*, entre tantos exemplos possíveis na obra de Saramago, e será o evento fundador da inquietação e da peregrinação, que lançará o(s) protagonista(s) nesta busca de si mesmo através do outro, nesta tentativa de delimitação do eu a partir do outro.

> (...) Todos sabemos que cada dia que nasce é o primeiro para uns e será o último para outros, e que, para a maioria, é só um dia mais. Para o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, este dia em que estamos, ou somos, não havendo qualquer motivo para pensar que virá a ser o último, também não será, simplesmente, um dia mais. Digamos que se apresentou neste mundo como a possibilidade de ser um outro primeiro dia, um outro começo, e portanto apontando a um outro destino. Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. (...) (*OHD*: p. 32-33)

> (...) António Claro (...) Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso pensou que não podia ficar atrás, que tinha que aceitar o repto, levantou-se do sofá e começou também a despir-se, mais contido nos gestos por causa do pudor, mas, quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tornado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema, (...) Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro. (*OHD*: p. 217)

Após a descoberta do duplo, Tertuliano canalizará todas as suas atenções e energias para o desafio de descobrir e desvendar o duplo e o mistério da duplicação, como se pôde perceber através da passagem acima. Isto anulará qualquer empolgação que lhe sobrasse para as demais atividades que executa, uma vez que o personagem não consegue sequer se concentrar na aula de História que é seu dever preparar, muito menos no projeto de ensinar *História de diante para trás*, que propusera ao diretor. Ao contrário, tal descoberta fará com que ele passe cada momento posterior à descoberta de Antônio Claro numa expectativa, numa ansiedade, numa euforia e numa busca aventureira que rompem com a mesmice de antes.

Tertuliano não disfarça para Maria da Paz o fato de não corresponder ao seu amor. Não sente sequer atração física por ela, apenas mantém uma relação morna por falta de ânimo para terminá-la e buscar outro caminho. De certo modo, ele deixa que ela governe a situação e permaneça em sua vida, por causa da solidão, de uma profunda acídia, e, é claro, também porque se trata de uma mulher forte, que ocupa o seu espaço e se impõe.

> (...) A luz que informava haver chamadas no gravador estava acesa. Hesitou uns segundos, mas acabou por carregar no botão que as faria ouvir. A primeira era de uma voz feminina que não se anunciou, provavelmente por de antemão saber que a reconheceriam, disse apenas, Sou eu, e logo continuou, Não sei o que se passa contigo, há uma semana que não me telefonas, se a tua intenção é acabar, melhor que mo digas na cara, o facto de termos discutido no outro dia não devia ser motivo para esse silêncio, mas tu lá sabes, quanto a mim sei que gosto de ti, adeus, um beijo. (...) (*OHD*: p. 54)

Maria da Paz só é lembrada por Tertuliano quando ela cobra sua atenção. Só é desejada quando se insinua. A indiferença de Tertuliano é tamanha que quando ela está longe Tertuliano não sente falta, só alívio. Ou pior, o tempo empenhado na relação é para ele como perdido.

> (...) Então, adeus, disse ele, telefona-me quando estiveres em casa, Sim, olharam-se uma vez mais, depois ela agarrou-lhe na mão e, docemente, como se guiasse uma criança, levou-o para o quarto. (*OHD*: p. 201)

> (...) Maria da Paz levantava altos os braços para acomodar uma travessa numa prateleira, oferecendo sem dar por isso, ou sabendo-o muito bem, a cintura delgada às mãos de um homem que não foi capaz de resistir à tentação (...) A questão, a dolorosa e sempiterna questão, é saber quanto tempo irá isto durar (...)
> (...) em tempos idos sempre se lavavam juntos depois de terem feito amor, mas desta vez nem ela se lembrou nem ele se fez lembrado, ou lembraram-se ambos, mas preferiram calar, há momentos em que o melhor é contentar-se uma pessoa com o que já tem, não seja que se perca tudo.
> Passava das cinco horas da tarde quando Tertuliano Máximo Afonso regressou a casa. Tanto tempo perdido, pensava enquanto abria a gaveta (...) (*OHD*: p. 107-110)

A mesma acídia que o impede de buscar uma grande paixão e o faz continuar a relacionar-se afetivamente com Maria da Paz, também o faz tolerar o trabalho enfadonho da sala-de-aula, impedindo-o de procurar realizá-la de um modo que o instigasse mais, pela simples razão de que nada na verdade o comove. O emprego que lhe resta é a repetição escrava e escravizadora, que elimina toda criatividade e liberdade, e contra a qual não encontra o modo de lutar.

> (...) sua fatigada pasta de professor (...) (*OHD*: p.11)

> (...) Contentar-me-ia com pouco, se o tivesse, Algo terá por aí, uma carreira, um trabalho, à primeira vista não lhe encontro motivos para lamentos, É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles, Desse mal, na suposição de que realmente o seja, todos nos queixamos, também eu quereria que me conhecessem o gênio da Matemática em lugar do medíocre e resignado professor de um estabelecimento de ensino secundário que não terei outro remédio que continuar a ser, (...) (*OHD*: p.14)

> (...) Reforça-lhe a conveniência de não sair de casa o fato de ter trazido trabalho da escola, os últimos exercícios dos seus alunos, que deverá ler com atenção e corrigir sempre que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação. A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil (...) A História que TMA ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (*OHD*: p.15-16)

Nem um *hobby*, uma diversão que o convide a ultrapassar todas essas maçadas possui Tertuliano, nem um passa-tempo há que o empolgue. Assiste a filmes por assistir, corrige provas por corrigir, namora por namorar, passa o tempo por passar, vive por viver.

É um abúlico, um homem da *maldita rotina*, do *marasmo,* vivendo uma vida sem novidades ("esta repetição, este marcar passo"):

> (...) tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo, Distraia-se, homem, distrair-se foi sempre o melhor remédio (...) alguma coisa terá de fazer para sair do marasmo em que se encontra, Da depressão, Depressão ou marasmo, dá igual, a ordem dos factores é arbitrária, Mas não a intensidade, Que faz fora das aulas, Leio, ouço música, de vez em quando passo por um museu, E ao cinema, vai, Cinema freqüento pouco, contento-me com o que vai passando na televisão, Podia comprar uns vídeos (...) precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço na cabeça, (...) (*OHD*: p.13)

A primeira atividade que de fato o instiga é a caçada ao duplo. Por esta empreitada sua vida assume novo sentido. À medida que progride nas investigações sobre António Claro, Tertuliano vai-se convertendo gradativamente em um novo homem, vai ganhando *animus*, força, vitalidade, vigor, capacidade de ação.

Antônio Claro, ao contrário dele e apesar da incrível semelhança física, demonstra-se, desde as suas primeiras focalizações na narrativa, um calculista, frio e manipulador, comparável a Maquiavel:

> (...) Tem no entretanto António Claro a passear-lhe no cérebro (...) um esboço de idéia que só por cautela não iremos ao extremo de classificar como estando à altura de um Maquiavel (...) examinar se será possível, com habilidade e astúcia, *retirar da parecença, semelhança ou da igualdade absoluta (...) alguma vantagem de ordem pessoal*, isto é, se Antônio Claro ou Daniel Santa Clara conseguirão arranjar maneira de sair a ganhar de um negócio que de momento nada tem para apresentar de favorável aos seus interesses. (...) (*OHD*: p. 188. Grifos nossos)

O duplo de Tertuliano presta atenção ao outro apenas para tirar vantagem dele, buscando, até de uma situação aparentemente adversa, algum proveito, atitude bastante compatível com a descrição do pólo ativo disfuncional do arquétipo do *Mago*, segundo MOORE e GILLETTE:

> (...) O pólo ativo do Mago da Sombra (...) não guia os outros, dirige-os por caminhos escuros. O seu interesse não é iniciar os outros gradualmente a vidas melhores, mais felizes e satisfatórias. Ao contrário, o manipulador manobra as pessoas retendo as informações que poderiam ser úteis ao bem estar delas. Cobra caro por qualquer pequena informação que dá. (...) (MOORE E GILLETTE: 1993, p. 109)

António Claro não é inseguro, nem tímido como Tertuliano, pelo contrário, demonstra-se seguro e até um tanto narcisista:

> (...) os actores de cinema, e de teatro também, quase não fazemos mais que despir-nos, não sou actor, Não se dispa, se não quiser, mas eu vou fazê-lo, não

> me custa nada, estou mais do que habituado, e, se a igualdade se repetir no corpo todo, você estará a ver-se a si mesmo quando me olhar a mim, disse António Claro. Despiu a camisa num só movimento, descalçou e tirou as calças, depois a roupa interior, finalmente as meias. Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso pensou que não podia ficar atrás, que tinha que aceitar o repto, levantou-se do sofá e começou também a despir-se, mais contido nos gestos por causa do pudor, mas, quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tornado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema, com a única excepção visível dos pés, porque não chegara a descalçar as peúgas. Olharam-se em silêncio, (...) O primeiro a acabar de vestir-se foi Tertuliano Máximo Afonso. (*OHD*: p. 217)

Por ser ator, de antemão já se espera que Antônio Claro não tenha dificuldades para fingir, o que não significa necessariamente que atores precisem fingir ou finjam deliberadamente na sua vida pessoal. No caso de António Claro, entretanto, o narrador aponta a dissimulação e o fingimento do ator em várias passagens de seus relacionamentos, seja com Tertuliano, seja no brevíssimo e fatal encontro forjado por ele com Maria da Paz, ou até com sua esposa, Helena:

> (...) E está disposto, pela sua parte, a arriscar-se, Mais que disposto, Sem mentir, Espero que não seja necessário, respondeu António Claro com um sorriso estudado, uma composição plástica de lábios e dentes onde, em doses idênticas e indiscerníveis, se reuniam a franqueza e a maldade, a inocência e o descaro. (*OHD*: p. 219)

> (...) imagine, só como um exemplo, que eu ia daqui dizer à sua amiga Maria da Paz que você, Tertuliano Máximo Afonso, e eu, António Claro, somos iguais, iguaizinhos em tudo, até no tamanho do pénis, pense no choque que sofreria a pobre senhora, Proíbo-lhe que o faça (...) Você está doido, que diabólica tramóia é esta, que pretende, Quer que lhe diga, Exijo-o, Pretendo passar esta noite com ela, nada mais. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se de rompante e avançou para António Claro de punhos cerrados, (...) (*OHD*: p. 275-277)

> (...) agora já não estava tão certo de poder conseguir tirar algum proveito desta história, mas, como antes dissera, havia que pensá-lo. A mulher chegou um pouco mais tarde que de costume, não, não tinha ido às compras, a culpa era do trânsito nunca se sabe o que pode suceder, de mais o sabia António Claro, que tinha levado uma hora a chegar à rua de Tertuliano Máximo Afonso, mas disto não convém que se fale hoje, *tenho a certeza de que ela não compreenderia* por que o fiz. Helena também se calará, também *tem a certeza de que o marido não compreenderia* por que o tinha feito ela. (*OHD*: p. 193. Grifos nossos)

É interessante perceber que na relação de António Claro com Helena não há uma parceria, o fingimento tornou-se recíproco, nenhum dos dois vê no outro alguém em quem

se possa confiar, alguém que o possa *compreender*, sobretudo após a desestabilização que se instaurou com o aparecimento de Tertuliano na vida de cada um deles. Este traço, aliás, remete ao radical individualismo e à solidão, que marca também a relação de Tertuliano com Maria da Paz e a maioria das relações da narrativa, apresentando-se como um dos males da contemporaneidade.

A relação de António Claro e Helena já vinha desgastada pela falta de tempo de ambos, cada qual em seu trabalho; pela falta de diálogo, pela rotina e pela monotonia. Não coincidentemente são esses os mesmos agentes causadores da depressão e do tédio de Tertuliano, também compartilhados por Helena, carente de afeto, de aventura, de novidade.

> (...) Não te deixes obcecar, toma um tranqüilizante, Já tomei, estou a tomá-lo desde que esse homem telefonou para aqui, Não tinha dado por isso, *É que não reparas muito em mim*, Não é verdade, como poderia eu saber que andas a tomar comprimidos se o fazes às escondidas, Desculpa, estou um pouco nervosa, mas não tem importância isso passa, (...) (*OHD*: p. 227. Grifos nossos)

Não há uma preocupação real, por parte de António Claro, com os sentimentos, com os receios e com as aspirações de Helena, mas com as conseqüências que os problemas da mulher podem ocasionar na sua própria vida. Se a esposa está nervosa, deve tomar um remédio para se acalmar e não incomodar o marido. Dialogar para resolver o temor ou o problema, acalmando-a, significaria desviar-se de seu próprio ego – de seu egoísmo, de seu egocentrismo –, e ele não está disposto a isso, pois está muito mais preocupado consigo mesmo e em resolver os seus próprios problemas. Não lhe interessa ocupar-se com os dela.

O ator também se apresenta manipulador, tirano, opressor e até um tanto sádico, ao armar toda uma trama para testar o capricho da comprovação de uma semelhança, humilhando Tertuliano e tirando proveito sexual de Maria da Paz, que ignora a trama em que está envolvida e da qual só se dará conta por um acaso de observação:

> (...) O dedo anelar mostrava a marca circular e esbranquiçada que as alianças longamente usadas deixavam na pele. Maria da Paz estremeceu, julgou que estava a ver mal, que estava a sonhar o pior dos pesadelos, (...) A voz de Tertuliano Máximo ouviu-se lá de dentro, Maria da Paz. Ela não respondeu, e a voz insistiu, insinuante, Ainda é cedo, vem para a cama. (...) Que idéia foi esta de te vestires, vá, tira a roupa e salta para aqui, a festa ainda não acabou, Quem é você, perguntou Maria da Paz (...) Você não é o Tertuliano, Não sou, de facto não sou o Tertuliano, (...) António Claro saiu da cama completamente despido e veio para Maria da Paz a sorrir, Que importância tem que eu seja um ou seja outro, deixa-te de perguntas e vem para a cama. Desesperada, Maria da Paz deu um grito, Canalha, e fugiu para a sala. António apareceu daí a pouco, já vestido e pronto para sair. Disse com indiferença, não tenho paciência para mulheres histéricas, vou-te pôr à porta de casa, e adeus. (...) (*OHD*: p. 313)

Antônio Claro é ardiloso e se arrisca num jogo que não mede conseqüências: humilhar Tertuliano, além de usar Maria da Paz, como a um objeto. Se Tertuliano até imagina uma tentativa de revide, sua atitude em nada afinal se parece com a de Antônio Claro, senão na aparência dos atos: um arquiteta friamente um plano ("Convidei-a para ir

hoje comigo ver uma casa de campo que está para alugar"), segue com ele até o fim, engana conscientemente Maria da Paz e seria capaz de manter o jogo se ela na verdade não tivesse reconhecido a dolorosa armadilha em que caíra. Já Tertuliano é frágil ("as pernas lhe tremiam"), age sem premeditação, além de estar longe de ser indiferente a Helena: "seria por nervosismo, seria por efeito do beijo" – insinuação nada desprezível do narrador. Tertuliano desde sempre tinha julgado a estratégia do outro uma "diabólica tramóia" e, quando se lança especularmente numa ação similar à do outro, fica perplexo diante da mulher, arrebatado de paixão e até a evita ("Tinha o sexo inerte") como para não corromper com mentiras a relação ("Era tarde quando Tertuliano Máximo Afonso entrou no quarto") e é mesmo ela quem toma a iniciativa de abraçá-lo:

> (...) No instante seguinte ela entrava na sala, Que foi que se passou, só te esperava amanhã, trocaram um beijo rápido entre pergunta e resposta, O trabalho foi adiado, e imediatamente *Tertuliano Máximo Afonso se teve de sentar porque as pernas lhe tremiam, seria por nervosismo, seria por efeito do beijo.* (...) Era tarde quando Tertuliano Máximo Afonso entrou no quarto. Helena dormia (...) Duas horas depois o homem continuava desperto. *Tinha o sexo inerte*. Depois a mulher abriu os olhos, Não dormes, perguntou, Não, Por quê, Não sei. *Então ela virou-se para ele e abraçou-o*. (*OHD*: p. 277)

Tertuliano, que saíra de casa parecendo decidido a usar Helena para vingar-se do seu duplo, acaba impossibilitado de cumprir tal intento, tamanha a impressão, o abalo que Helena parece causar nele. Tertuliano demonstra nutrir por Helena um sentimento que jamais sentiu ou sentiria por Maria da Paz, qualquer coisa de forte, sensual, verdadeiro e, como se verá logo, recíproco: uma paixão arrebatadora. O protagonista encontra em Helena, então, a parceira ideal para si, a motivação afetiva que faltava para completar a sua ascensão rumo à completude e à felicidade, distanciando-se cada vez mais daquele Tertuliano abúlico do início da narrativa.

Ao se deparar com a existência de um duplo seu, Tertuliano vai, portanto, experimentar uma crise e, conseqüentemente, entrar em demanda pela recuperação da identidade ameaçada. Certamente o incômodo da situação não é ignorado por Antonio Claro, mas os sentimentos que os movem em nada se parecem. Os caminhos percorridos pelos dois conduzi-los-ão, deste modo, para finais opostos, através de trajetórias inversamente proporcionais. Enquanto Antônio Claro caminhará descendentemente do pólo disfuncional ativo do arquétipo masculino para a destruição, Tertuliano empreenderá trajetória diametralmente oposta, do extremo pólo passivo ao crescimento psicológico, afetivo, familiar, profissional, etc., pelo menos até o final inesperado do romance.

Alguns estudos identificam, na infância, a fase em que se inicia o desenvolvimento da identidade, através do olhar para o outro, espelhando-se nele:

> (...) Lacan chama de fase do espelho, a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer auto-imagem como uma pessoa inteira, se vê ou se imagina a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no espelho do olhar do outro – como uma pessoa inteira. (HALL, 2003. p. 37)

Segundo Lacan, a formação da identidade se dá através do olhar para o outro, num eterno processo de construção, de forma que o eu será perenemente incompleto. Portanto, a noção de identidade 'resolvida' não passa de uma 'fantasia' que cada um tem de si mesmo (HALL, 2003. p. 37-38). Assim, a descoberta do outro aponta para várias direções, conduz a múltiplas possibilidades de trajetória, tornando-se, ao mesmo tempo: destrutiva, uma vez que derruba a unidade e a estabilidade; construtiva, pois oxigena a estagnação do sujeito, dá-lhe um novo sentido para a vida; desmitificadora, já que coloca o eu diante de sua imperfeição e eterna incompletude.

Tertuliano e seu duplo não são crianças, mas, assim como estas, também não têm identidade bem definida e consolidada, apresentam desenvolvimentos psicológicos disfuncionais ou imaturos, enquadrando-se perfeitamente nesta demanda por identidade através da alteridade de que nos fala Lacan.

Inserem-se também, Tertuliano e Antônio Claro, naquele *descentramento do eu* já formulado por Freud, em sua teoria psicanalítica (FREUD, 1978. p. 199-200) que, como já se viu, acomete o sujeito contemporâneo de maneira geral, segundo Hall.

Tertuliano, protagonista da narrativa, e o ator Daniel Santa Clara ou Antônio Claro assumem os papéis de ego e de alterego, numa relação onde a identidade e a repulsa revezar-se-ão assim como as posições de eu e de outro, já que, segundo o ponto de vista de Antônio Claro, Tertuliano é o outro e, para Tertuliano, Antônio Claro é o outro, evidentemente. Este fato encontra explicação na teoria sobre identidade de Lacan, segundo a qual a formação do eu no olhar do outro inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica (HALL, 2003. p. 37).

Percebe-se, pois, que desde a infância a identidade vai-se construindo num processo contínuo e perene através outro, que serve de parâmetro afirmativo ou negativo, como acontece com Tertuliano em relação a Antônio Claro.

A percepção que Tertuliano tem do outro, num primeiro momento, é de pasmo, de desespero ("a cabeça apertada entre as mãos"), vê-se no caos lançado, sente uma náusea quase sartriana do espanto ao perceber a ameaça da integridade do seu eu ("o estômago em ânsias").

> Nem o próprio Tertuliano Máximo Afonso saberia dizer se o sono tornou a abrir-lhe os misericordiosos braços depois da revelação tremebunda que foi para ele a existência, talvez nesta mesma cidade, de um homem que, a avaliar pela cara e pela figura em geral, é o seu vivo retrato (...) *com a cabeça apertada entre as mãos, os nervos exaustos, o estômago em ânsias,* esforçou-se por arrumar os pensamentos, desenriçando-os do *caos de emoções amontoadas* (...) (*OHD*: p. 27. *Grifos nossos*)

O Tertuliano abúlico deste início de narrativa, dono de uma vida bem acomodada e convencional, vê-se num turbilhão de novos sentimentos e sensações, que o forçam a repensar e a transformar sua postura, trazem-lhe novos objetivos e metas (a busca e o entendimento do outro e de si mesmo) e, mais, a motivação e o ânimo para perseguir tais metas e objetivos.

Num segundo momento, instaura-se um temor, uma repulsa ante a ameaça em potencial que o outro representa, com suas diferenças. Tertuliano sente-se invadido por Antônio Claro, desde que o ator entra pela sua casa através do filme e, enfim, vê-se convertido num erro, sente-se à mercê de um destino absurdo, que contraria as leis do universo, as garantias do sujeito, da individualidade: "(...) agora não sabe o que fazer com o erro em que ele próprio, de um instante para outro, se tinha visto convertido. (...) Um de nós é um erro (...) (*OHD*: p. 28-29).

O outro é o fisionomicamente igual, mas portador de um universo interior de diferenças. Sendo assim, o outro é identidade, mas também é alteridade. Tertuliano identifica-se com a imagem do espelho, na medida em que vê nele fisicamente um semelhante, mas repele-o como um outro que em nada se parece com ele e que ameaça tragá-lo numa identificação superficial. Diante do outro que não é ele, mas que paradoxalmente é sua imagem quase fiel, Tertuliano sente a ameaça da despersonalização absoluta, teme e se recusa ao vórtice fatal.

Tertuliano busca o outro em defesa de sua identidade, de sua integridade. Defesa que levará às últimas conseqüências, chegando a empunhar uma arma carregada ao fim do romance, para sua legítima defesa, diferentemente de seu duplo, Antônio Claro ou Daniel Santa-Clara, um ator que vive no simulacro, ou melhor, é ele próprio um simulacro de si mesmo, atuando mesmo fora do *set* de filmagens.

> (...) no sábado telefonar-lhe-ei para confirmar o encontro, Muito bem, Há ainda uma coisa que quero que saiba, De que se trata, Irei armado. Por quê, Não o conheço, não sei que outras intenções poderão ser as suas (...) Estará descarregada, De que lhe serve então levá-la se vai descarregada, *Faça de conta que estarei a representar mais um dos meus papéis, o de um personagem atraído a uma emboscada, da qual sabe que sairá vivo porque lhe deram o guião a ler, enfim, cinema*, (...) (*OHD*: p.196-197. Grifos nossos)

Como num quarto de espelhos, os dois são o reflexo físico fiel um do outro, e muito mais, são ora a projeção ora a inversão do papel um do outro; ora identidade, ora diferença. Esta constatação causa em Tertuliano a quebra da sua sensação de unidade e de estabilidade interior, problematizando a sua existência.

> (...) outro gerado num quadro genético sem qualquer relação com ele, o que me confunde não é tanto isso como eu saber que há cinco anos fui igual ao que ele era nesta altura, até bigode usávamos, e mais ainda a possibilidade, que digo eu, a probabilidade de que passados cinco anos, isto é, hoje, agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha, como se uma mudança em mim tivesse de ocasionar a mesma mudança nele (...) (*OHD*: p.28-29)

Sentir-se apenas "mais um ou mais outro", perder o *status* de único lança o sujeito numa demanda de motivo e de sentido para sua vida, uma espécie de busca da unidade original perdida, que fará com que Tertuliano busque entender o outro e separá-lo do eu para auto-afirmar-se. O outro, entendido como ameaça, causa um enfraquecimento do ego, o que, segundo a Psicanálise, gera um desequilíbrio na psique humana, desestabilizando e descentrando o sujeito. A desestabilização do sujeito, antes supostamente uno e

acomodado, gera um processo crescente de frustração e inquietação que culmina na demanda de reinstauração da sensação de unidade. A metodologia empregada pelo *eu* (no caso de Tertuliano) será a tentativa de compreensão do outro, para chegar ao entendimento de si mesmo e, conseqüentemente, poder separá-los (o eu e o outro), delimitá-los, isolá-los novamente. Nesse sentido o espelho aparece como metáfora fecunda deste tipo de relação.

Ora, o **espelho** aparece insistentemente ao longo da narrativa e não poderia deixar de ser, já que não há símbolo mais adequado para se falar de ego, de identidade e de alteridade, tal como revelam os psicanalistas. Para alguns estudiosos dos mitos fundadores da humanidade, como Chevalier e Gheerbrant, o espelho seria um objeto utilizado pelas mais variadas sociedades como símbolo que "reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001. p. 393). Daí que em *O homem duplicado*, tanto nos momentos de reflexão de Tertuliano, como nos de Antônio Claro, sobre si mesmos e sobre o duplo, o narrador ou o próprio personagem remeterá à imagem do espelho como modo de colaborar com os seus mergulhos interiores:

> (...) já não está aqui, esta casa já não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho (...) sabemos que só abrindo os olhos se pode sair de um pesadelo, mas o remédio, neste caso, foi fechá-los, não os próprios, mas os do reflexo no espelho (...) poderá deixar o espelho tal qual está, a espuma já começou a secar, desfaz-se ao mais leve contacto dos dedos, mas por enquanto ainda se mantém agarrada e não se vê ninguém a espreitar por baixo dela. (...) (*OHD*: p.35-37)

> (...) O auscultador foi deixado sobre a mesa, logo outra vez levantado, a voz de ambos irá repetir-se como um espelho se repete diante de outro espelho (...) (*OHD*: p.177)

> (...) A imagem real daquele que do espelho o olha, depois a conversa com a mulher, os pressentimentos dela, o medo, de si para si tomou a resolução (...) Irei falar com ele. (...) (*OHD*: p.182)

O olhar para o espelho também pode ser entendido como o ato de olhar para o outro, ou melhor, de se colocar no lugar do outro. Olhar seu reflexo fora de si é como ver a si próprio e ao outro dentro da mesma imagem. E este ato dúbio pode levar a caminhos opostos. Por um lado, pode conduzir ao choque, à crise de identidade e à hostilidade ao outro. Mas, paradoxalmente, pode resultar na unidade e no respeito à diversidade, através do claro estabelecimento de fronteiras entre o eu e o outro e de uma visão positiva da diferença, como enriquecedora e não como ameaçadora. Tertuliano até tenta uma aproximação pacífica, positiva e construtiva do outro, mas Antônio Claro trilha o caminho da hostilidade, forçando Tertuliano a se defender:

> (...) imagine, só como um exemplo, que eu ia daqui dizer à sua amiga Maria da Paz que você, Tertuliano Máximo Afonso, e eu, António Claro, somos iguaizinhos em tudo, até no tamanho do pênis, pense no choque que sofreria a pobre senhora, Proíbo-lhe que o faça, (...) aviso-o de que tenho conhecimentos

> suficientes de Karatê para o derrubar em cinco segundos (...) Você está doido, que diabólica tramóia é esta, que pretende, Quer que lhe diga, Exijo-o, Pretendo passar esta noite com ela, nada mais. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se de rompante e avançou para António Claro de punhos cerrados, mas tropeçou na pequena mesa e teria ido ao chão se o outro não o tivesse segurado no último instante. Esbracejou, debateu-se, mas António Claro, agilmente, *dominou-o com uma prisão rápida de braço que o deixou imobilizado*, Meta isto na sua cabeça antes que se aleije, disse, *você não é homem para mim.* (...) (*OHD*: p. 275-277)

Após tal agressão por parte de Antônio Claro, Tertuliano acaba, na defensiva, resolvendo lançar mão das armas e recursos do inimigo para não se deixar destruir por ele. Mas, ao encontrar Helena, acaba dissuadido do motivo destrutivo (revide a António Claro) que o movera até ela, pelo desejo que desponta e o sensibiliza, impressiona, encanta. Tertuliano se encontra diante de uma situação ameaçadora, trágica, mas também fantasticamente nova, emocionante, atraente, sensual, em oposição à sua anterior vida pacata e monótona.

> (...) A colcha e o lençol tinham escorregado pelo chão no seu lado, deixado a descoberto um seio de Helena (...) Foi então que lembrou de Maria da Paz. Imaginou outro quarto, outra cama, o corpo deitado de Antônio Claro, igual ao seu, e de repente pensou que havia chegado ao fim do caminho, que tinha na sua frente, a cortá-lo, um muro com um letreiro que dizia, Abismo, Não Passar, e depois viu que não podia voltar atrás (...) (*OHD*: p. 289)

Se por um lado, Tertuliano acabou permitindo ou não impedindo o ato ignominioso de Antônio Claro para com Maria da Paz, que culminará na morte de ambos, uma tragédia irreversível que pesa na consciência do protagonista; por outro lado, novos rumos despontam para Tertuliano e uma nova configuração, com mais vigor, motivação e amor, à custa, é verdade, de um alto preço.

Tertuliano usa Maria da Paz, até certo ponto, e até pensa em usar Helena, é verdade, mas num momento em que ainda não estava pronto para lutar sozinho, não havendo então outro meio para agir. Além disso, Maria da Paz sabia-se enganada – e o aceitava para estar ao lado do amado e para tentar conquistá-lo –; quanto a Helena, por tê-lo desejado desde antes de conhecê-lo, toma ela a iniciativa de protegê-lo, é por ela que Tertuliano se apaixona e é a ela que ele tenta preservar.

Nada disso isenta, certamente, Tertuliano das falhas pelo percurso, mas ele fez o que foi possível, o que estava ao seu alcance e, se não o tivesse feito, não teria crescido, mas teria permanecido o mesmo abúlico de antes. Se não o tivesse feito, numa segunda instância, não haveria romance. Ao contrário de Antônio Claro que rapta e usa impiedosamente Maria da Paz, Tertuliano (que até ousa entrar na casa de Antônio Claro e dormir com Helena também) vai desconcertadíssimo, hesita, não se deita na mesma hora que ela, afinal, Tertuliano até pode ser acusado de algumas [ou muitas] faltas, mas jamais poderá ser considerado alguém que abusa impiedosamente duma "pobre senhora". Ele vai muito mais pela curiosidade de conhecê-la e de conhecer-se, de estabelecer o que ele tem

de diferente, de individual, de próprio, enfim, aquela parte que ele quer salvar como sua. O que acontece depois é simplesmente encontro, não é rapto nem violência, mas conta com a iniciativa, o desejo e, depois, até com a conivência da própria Helena.

Assim, não conseguindo desvendar o outro nem o *eu*, Antônio Claro acaba destruindo-se, após uma tentativa irada de auto-afirmação pela subjugação do diferente. Por outro lado, Tertuliano ganha, como prêmio pela difícil e conturbada tentativa de conviver com a diferença (aproximar-se de Antônio Claro, conhecê-lo, entendê-lo), uma compreensão maior do outro e de si mesmo, uma identidade mais consolidada, a capacidade de defender-se de qualquer ameaça , deixando de ser o indivíduo amorfo que era ao início da narrativa, para ganhar contornos e gestos quase heróicos, ao partir para a luta por essa identidade resgatada depois de tanto tempo adormecida.

O Homem Duplicado é, portanto, um exemplo dessa arte de que nos fala Ramón Xirau (1987), em "Crise do Realismo", uma "arte que não se contenta com a descrição da realidade, mas que busca - para além dos fatos e dos costumes, muitas vezes fazendo-nos ver melhor os fatos e costumes , sempre sem abandonar a realidade de onde a arte nasce – o fundamento de uns e de outros", o fundamento de fatos e de costumes, de Tertulianos e de Antônios.

Referências:

BARTHES Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d. 207 p.

CERDEIRA da SILVA, Teresa Cristina. *JOSÉ SARAMAGO: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1989.

------. *O Avesso do Bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. 331 p. (Estudos de Literatura Portuguesa)

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ESTEVAM, Carlos. *FREUD: vida e obra*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A. / Paz e Terra, 1974. 148 p.

FRANZ, Alexander. *Fundamentos da Psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FREUD, Sigmund. *Cinco Lições de Psicanálise. A História do Movimento Psicanalítico. O Futuro de uma Ilusão. O Mal-estar na Civilização. Esboço de Psicanálise*. [seleção de textos de Jayme Salomão] Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise, A Mente e o seu funcionamento e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XXIII [traduzido do alemão e do inglês, sob direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão] Rio de Janeiro: Imago, 1975.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p. (Série Logoteca)

KRECH, David & CRUTCHFIELD, Richard. *Elementos da Psicologia*. 6ª ed. São Paulo: Pioneira, 1980.

LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu.* In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MOORE, Robert e GILLETTE, Douglas. *Rei, Guerreiro, Mago, Amante: a redescoberta dos arquétipos do masculino.* Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Campus, 1993. 154 p.

PIQUET, Geraldo José da Costa. *Algumas considerações sobre o estádio do espelho*. In: *Documentos*, n.13, ano VI, maio de 2000.

REIS, Carlos. *O homem diante do espelho.* In: Jornal de Letras, ano XXII, nº 838, de 13 a 26 de novembro de 2002. p. 15-16.

------. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998. 173 p.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 15ª ed. Porto: Porto Editora, 1989.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre JOSÉ SARAMAGO*. Porto: HCM, s/d.

------. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

XIRAU, Ramón. "Crise do Realismo". In: América Latina em sua Literatura. São paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

A INSTABILIDADE DO NARRADOR NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA INSÓLITA

Fábio Elionar do Carmo SOUZA (UFF) *

Resumo:
O conjunto das narrativas assumidamente ficcionais formado pela tradição literária é composto tanto por narrativas cuja referencialidade é calcada no universo dito "real" - isto é, no dado empírico, no modelo material e cultural historicamente identificável – quanto por outras em que tal referencialidade aponta para uma convenção "fantástica", "extraordinária". Desse modo, o fato referencial representado atua como um grau zero em relação ao fato ficcional que o representa, de tal modo que se estabelece entre ambos uma correspondência de aproximação ou afastamento responsável pelas variantes da ficção (não-realista, realista, ultrarrealista...).
Interessa-nos, sobremaneira, identificar uma dessas variantes nos chamados discursos "realistas" (aqueles que se aproximam do grau zero) exemplificada por narradores cuja instabilidade afeta a "normalidade" e a objetividade do narrado, mesmo que não interfira no pacto de verossimilhança. Para isto, analisamos algumas narrativas de Machado de Assis e Chico Buarque em busca das marcas e das variantes dessa instabilidade.
Palavras-chave:
Teoria literária; narrador; narrativa fantástica; Leite Derramado; Chico Buarque.

> A literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio.
> (Tzvetan Todorov. As estruturas narrativas.)
>
> Acho que me perdi, me dê a mão.
> (Chico Buarque. Leite Derramado.)

O último romance de Chico Buarque, "Leite Derramado", recebeu da crítica literária elogios vários (por diversos motivos) e também foi constantemente relacionado (como herdeiro ou interlocutor) as "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis. Ambos os livros apresentam as narrativas das vidas de seus narradores-personagens, promovendo cada qual um balanço de sua existência, pontuado por ferinas, às vezes violentas, observações sobre a sociedade a qual pertencem. Poder-se-ia dizer ainda que dessas sociedades seriam eles seus representantes emblemáticos, pois afirmam com seus

* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF), atua como professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura no Centro Universitário de Volta Redonda (UniFOA-VR) e Centro Universitário Geraldo Di Biase (UGB-VR).

atos e carregam em seus discursos as marcas estruturais do pensamento, dos valores e da ética de seus tempos – o que em crítica marxista recebe o nome de ideologia de classe.

Outro fator de comparação é o tom "realista" com que as duas narrativas são construídas. A referencialidade histórica, política, sociológica, cultural, dentre outras, é fundamental para o efeito dramático e para a carga de significação com que cada um dos romances é narrado.

No clássico ensaio "Realismo e Literatura", Costa Lima esclarece que:

> Realista é a obra em que, no trabalho sobre o código verbal, a função referencial – i.e., semiológica – se mostra principal para a determinação do sentido do texto/narrativa. Não há razão em nos perguntarmos se as cenas e seqüências de uma ficção são 'fiéis' ao contexto a que se referem ou se expõem alguma cifrada realidade. Trata-se sim de indagar se, na constituição do real textual, pesa como principalidade a recepção de algum real extraverbal. (COSTA LIMA: 1974, pp. 45-46)

Estaríamos, então, com os romances acima citados longe de algo fora do comum, extraordinário, uma vez que os fatos narrados e as ações dos personagens soam-nos profundamente coerentes e reveladoras do comportamento humano e da vida social. Em resumo, o que temos são narrativas cujos elementos básicos não são afetados pela presença do fantástico, pois o espaço é reconhecível, os personagens assumem papéis sociais identificáveis, as ações são coerentes e pontuadas cronologicamente, o que não causa no leitor qualquer sensação de transgressão à ordem natural das coisas.

Mas para nós, e aqui é o centro da presente argumentação, há algo que tem passado despercebido (ao menos tem sido desprezado) nos estudos sobre as narrativas extraordinárias: o grau de referencialidade e a manutenção da lógica narrativa quando esta é assumida por um enunciador cuja instabilidade dissocia-o do modelo padrão da tradição literária. Este narrador modelar é, em linhas gerais, uma instância consagrada como confiável, dentre outros motivos, por suas qualidades e habilidades retóricas: seu repertório vocabular, seu bem narrar e descrever, sua capacidade de criar perfis humanos, tratar temas variados e, principalmente, controlar os elementos básicos que dão sustentação e coerência ao narrado.

O grau zero da narrativa verossímil

O conjunto das narrativas assumidamente ficcionais formado pela tradição literária é composto tanto por narrativas cuja referencialidade é calcada no universo dito "real" - isto é, no dado empírico, no modelo material e cultural historicamente identificável – quanto por outras em que tal referencialidade aponta para uma convenção "fantástica", "extraordinária". Desse modo, o fato referencial representado atua como um grau zero em relação ao fato ficcional que o representa, de tal modo que se estabelece entre ambos uma correspondência de aproximação ou afastamento responsável pelas variantes da ficção (não-realista, realista, ultrarrealista...).

Para efetivação da argumentação presente, faz-se necessário deixar claro que entendemos haver uma espécie de ruptura no modelo de produção literária a partir da

ascensão da moderna sociedade burguesa, responsável por uma maior valorização do efeito de verossimilhança em detrimento dos elementos fabulosos e fantásticos, comuns aos períodos anteriores. É o que leva Vasconcelos (2002) a distinguir o "romanesco" do "romance", tomando por traço diferencial justamente a questão do verossímil:

> Desde o começo, os primeiros romancistas (...) acentuaram o compromisso do novo gênero com a verdade, os acontecimentos comuns e naturais, com a probabilidade, opondo-o ao que consideravam um tipo de ficção que transgredia 'os limites de tempo e lugar, de natureza e possibilidade'. (VASCONCELOS: 2002, p. 27)

O termo "romanesco" é então associado aos textos anteriores à ascensão do gosto burguês e opõe-se ao termo "romance" por sua não valorização do espelhamento da sociedade contemporânea, conforme pretendida por esse último. Assim:

> "As estórias romanescas (...) se ambientam no passado, são vagas quanto aos detalhes da vida cotidiana, apresentam estrutura episódica, personagens aristocráticos e herói e heroína idealizados (...).". (VASCONCELOS: 2002, p. 32)

Mas essa preferência atribuída ao gosto e estética burgueses não foi o suficiente para abolir ou segregar as narrativas não-realistas, pois em paralelo ao reconhecimento dos "novos autores" ingleses (Henry Fielding, Daniel Defoe, Samuel Richardson) permanece o culto ao romanesco no chamado "romance gótico", por exemplo. Para Vasconcelos (2002), é justamente o caráter racional e documental da nova prosa inglesa do século XVIII que servirá de estímulo às contrapartidas, aos devaneios, às instabilidades e transgressões do romance gótico.

Nos séculos seguintes o cenário não será diferente, a narrativa de ficção, em maior ou menor grau, insistirá no caráter verossímil de seu discurso – seja ele centrado no plano psicológico, dramático, social, político ou outro qualquer –, mas conviverá com formas menos frequentes, porém constantes, de atualização do romanesco ou mesmo de novos modelos que simulam uma referencialidade plausível para introduzir neles elementos de instabilidade que produzem o efeito do insólito. Basta, para ilustrar tal argumento, a lembrança do chamado realismo-fantástico ou muito do que vêm produzindo autores como José Saramago e Lobo Antunes.

A prosa ficcional é, em qualquer dos casos citados, caracterizada pela afirmação de um discurso verossímil que enfatiza o pacto de confiança entre o receptor e o emissor. Mesmo nos registros menos 'realistas' ou mais 'fantasiosos' assumidos pelo discurso narrativo, a presença desse pacto é sempre perceptível, conforme observada na aceitação imediata do inesperado por parte do receptor, ou então nos recursos discursivos que demarcam a passagem do registro realista para o fantasioso (como na expressão introdutória "era uma vez..." dos contos de fada).

Por outro lado, os fatores que contribuem para a variação na representação do factual (o grau zero) na prosa de ficção podem ser de ordem diversa. Em qualquer plano da narrativa (ação, tempo, espaço ou personagens) basta o aparecimento de um elemento afastado do "normal" para instaurar o inesperado, o insólito. Assim, fatores não explicados

pelas ciências, eventos não registrados materialmente, menção a ambientes irreais, afirmação de tempos imaginários ou entidades não-naturais bastam para demarcar a mudança de referencialidade ligada ao chamado *mundo natural humano* para uma referencialidade fantástica ou extraordinária. Desse modo, o leitor tende a perceber de imediato a qual universo ficcional ele está adentrando, uma vez que a cada fator extraordinário introduzido no percurso narrativo vai aumentando sua sensação de afastamento do mundo real-natural.

Do insólito e suas variantes

Após identificar uma linha graduada de aproximação ou afastamento do discurso ficcional em relação ao grau zero de referenciação, passamos a nos indagar sobre o modo como são instauradas no percurso narrativo as marcas do extraordinário, do insólito.

Um texto revelador sobre tal processo é o estudo de Tzvetan Todorov sobre o gênero fantástico. Nele, o autor búlgaro monta um quadro tipológico afirmando inicialmente que existem três condições básicas para a definição do fantástico. Assim teríamos:

> Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos **acontecimentos** [grifo nosso] evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma **personagem** [grifo nosso]; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos **temas** [grifo nosso] da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto à interpretação 'poética'. O gênero fantástico é pois definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas. (TODOROV: 2004, pp. 151-152)

De acordo com Todorov, o modo como os acontecimentos são percebidos pelos personagens (até pelo leitor) é que definirá a tipologia do fantástico. Mas ele insiste em apontar a ação, o personagem e o tema gerador do enredo como os índices de caracterização do extraordinário no plano da narrativa. O que chamamos a atenção é para quando nenhum desses elementos aciona tais índices. Continuemos com a explanação do autor para, em seguida, acrescentarmos nossas observações.

Resumindo a argumentação de Todorov (2004, pp. 147-166), teríamos:

O leitor precisa considerar o mundo ficcional como um mundo de pessoas vivas e há de hesitar entre uma explicação natural ou sobrenatural para o fato evocado.

Um personagem (ou mais de um) na ficção deve assumir tal hesitação.

Devido ao item I, o leitor não se contentará com a interpretação alegórica ou poética do texto.

Sendo o fantástico uma hesitação, o leitor:

a) pode admitir que o fenômeno possa ser explicado; temos então o gênero ‘estranho’;

b) pode não encontrar explicações nas leis naturais atuais; temos então o gênero ‘maravilhoso’.

As possibilidades acima são desdobradas em quatro:

i) se o fato é explicado, temos o “estranho puro”;

ii) se o que “parece” sobrenatural é explicado, temos o “fantástico-estranho”;

iii) se não há explicação para os fatos insólitos, temos o “fantástico-maravilhoso”;

iv) se não há hesitação diante do sobrenatural, temos o “maravilhoso puro”.

Daí, a elaboração do quadro tipológico abaixo:

estranho puro	Fantástico-estranho	fantástico-maravilhoso	maravilhoso puro

Nesse quadro não se inclui o “fantástico puro”, que ficaria no meio exato entre as zonas acima.

A tipologia de Todorov tem a vantagem de definir as possibilidades de realização das narrativas fantásticas, porém não dá conta dos textos em que a normalidade aparente do corpo narrativo esconde a infiltração do insólito. No caso, estamos apontando para as experiências narrativas em que o extraordinário não é facilmente percebido, mas nas quais, para o leitor arguto, munido ou não de arsenal teórico, soa alarmantemente a nota dissonante do insólito.

Se não são nos planos mais aparentes da superfície narrativa que se encontra esse insólito dissonante, então onde seria? É aqui que atentamos para a instância responsável pelo acionamento dos demais planos narrativos: o narrador.

Há um tipo de narrador que causa uma instabilidade na lógica narrativa, ou seja, que abala a credibilidade de seu discurso devido a propriedades internas de sua condição de narrador não-confiável.

Os elementos da narrativa em si (personagens, espaços, ações) não possuem em tais situações nada de extraordinário, mas pode haver algo na própria constituição do narrador que tende a causar um ruído de recepção, especialmente quando o leitor não compactua ingenuamente com tal condição.

Desse modo, o quadro tipológico de Todorov serve-nos para identificar os textos que não se enquadram no espectro do gênero fantástico. Somente depois disso é que podemos identificar aqueles que mantêm de alguma forma um “desequilíbrio” ou “deformação” na sua aparente “normalidade”. As aspas do trecho anterior deixam claro que estamos usando de expressões simplificadoras para dar conta do fenômeno em questão.

Em busca de melhor elucidação, partimos para a exemplificação de quatro “casos”. Nos trechos a seguir, observaremos a pertinência das tipologias do fantástico e introduziremos (com o caso quatro – “Leite Derramado”) o insólito dissonante.

Da narrativa fantástica ao narrador insólito

Comecemos com uma fábula, na qual observamos o extraordinário manifestado desde o início do relato, na retórica fórmula "era uma vez", introdutora de um tempo historicamente indefinido e que, por isso mesmo, permite o desfilar de seres e a explanação de acontecimentos os mais incríveis sem causar dúvida ou espanto no leitor.

CASO UM: O pescador e sua esposa

> Era uma vez um pescador que morava com sua mulher num fosso à beira-mar. O pescador costumava passar o dia todo pescando. Certo dia em que estava sentado na praia com a vara de pescar olhando para a água cintilante e observando a linha, a bóia foi subitamente puxada bem para o fundo do mar, e, quando a puxou para fora da água, arrastou um grande peixe. **E o peixe assim lhe falou, "Deixe-me viver, por favor. Não sou um peixe de verdade; sou um príncipe encantado** (...) [grifo nosso]. (IRMÃOS GRIMM: 2005. p. 29).

Pelo fato de o narrador naturalizar a presença do extraordinário, o que sugere um acordo apriorístico com o narratário, estamos diante do que Todorov classifica como "maravilhoso puro". Neste caso, o extraordinário é indicado pelo tempo a-histórico, por um personagem enfeitiçado, pelo próprio fato em si (o feitiço), de tal modo que não há como não perceber o desvio em relação à referencialidade do mundo natural.

CASO DOIS: O médico e o monstro

No romance de Stevenson, "O médico e o monstro", já estamos diante da ficção moderna, que ao tematizar o incomum, o faz de tal modo que o reveste de efeitos de verossimilhança. Mesmo assim, os elementos básicos de sua composição (a ação, o efeito causado pela droga, o personagem monstruoso) apontam claramente para o afastamento da referencialidade "realista". Aqui, ocorre o "estranho puro". No trecho abaixo, observamos a dicção de um narrador típico da tradição, correto e observador, seguido do "depoimento" também rigoroso do próprio Dr. Jekill:

> O advogado Utterson era um homem carrancudo, cuja fisionomia nunca se iluminava com um sorriso; sua linguagem era fria, concisa e constrangida; seus sentimentos retraídos (...) e, no entanto, de algum modo simpático. (...) (STEVENSON: 1977. p. 13)
>
> Ainda faltava tentar a segunda experiência, que seria conclusiva. Ainda faltava ver se eu perdera a minha identidade para sempre, (...) **tornei a preparar e a beber a poção: sofri, novamente, as dores da dissolução e voltei a mim com o caráter, o tamanho e o rosto de Henry Jekill**. [grifo nosso] (STEVENSON: 1977. p. 83)

Em "O médico e o monstro", a narrativa é apresentada por um narrador onisciente, objetivo e confiável. Além disso, invoca-se o 'depoimento' do Dr. Hastie Lanyon e do próprio Henry Jekyll como provas testemunhais do inusitado acontecimento. A narrativa aqui oscila pendularmente, pois enquanto alguns elementos aparentes afastam-na do grau

zero de referencialidade, seus narradores revestidos de fidedignidade reforçam o caráter verossímil da narrativa.

CASO TRÊS: O Espelho

O conto "O espelho", de Machado de Assis, pode ser percebido como uma variação sutil do caso anterior, uma vez que o inusitado é motivo de especulação e explicação por parte do personagem-narrador Jacobina, mas seus argumentos são tão fantásticos quanto o fenômeno que presencia e do qual faz parte. O recurso ao entendimento do leitor, citado por Todorov, fragiliza-se diante das astúcias técnicas do gênio machadiano, que constrói uma narrativa pseudo-científica, mas, como de costume, descaradamente "realista". Nos trechos abaixo, observamos o discurso dos narradores e destacamos uma passagem em que o inusitado se projeta explicitamente no corpo narrativo. Vejamos:

> Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. (...) (MACHADO DE ASSIS: 1997, p. 21)
>
> Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional. (MACHADO DE ASSIS: 1997, p. 23)
>
> Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo: não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. [grifo nosso] A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente (...). Mas tal não foi a mesma sensação. (MACHADO DE ASSIS: 1997, p. 28)

No conto machadiano, usa-se o recurso da narrativa-moldura. Um narrador da tradição introduz o cenário e os personagens criando um quadro verossímil para, em seguida, ceder a voz ao personagem, que assume a narração até o penúltimo parágrafo. A moldura tem a função de avalizar a narrativa-central, marcada pela presença do sobrenatural e pela condição peculiar de um narrador atípico, um indivíduo incapaz de exaltar-se ou discutir qualquer assunto, até mesmo pouco dado a exacerbação retórica. Cabe ao narrador que abre o conto justificar o improvável papel de "contador de história" que Jacobina assume. A presença do extraordinário é domada de tal forma que a verossimilhança mantém-se aparentemente intacta, mas só aparentemente. Daí a dificuldade em enquadrar este conto na tabela das tipologias do fantástico, sendo que tal dificuldade decorre justamente de um ponto colocado como capital na exposição de Todorov: a compreensão do leitor.

CASO QUATRO: Leite Derramado

E, por fim, chegamos ao romance de Chico Buarque, em que o narrador-personagem Eulálio Assumpção encontra-se, na altura de seus cento e poucos anos, internado em um quarto de hospital, tratado a morfina e cortisona. Depauperado, narra sua vida a quem quer que apareça (enfermeiras de plantão, médicos, radiologistas, sua filha, os

fantasmas do passado, demais acamados e passantes em geral). Esta fauna de narratários é só a ponta do iceberg caótico que resulta da (tentativa) de narrativa do verborrágico Eulálio (aqui, a "boa fala" – ou "bem falar" – expressa pela etimologia do nome do personagem é um indício do caráter metalinguístico exaustivamente explorado pelo autor).

A elaborada prosa de Chico Buarque, que atinge até o presente momento seu mais alto grau de virtuosismo técnico, tensiona radicalmente os pólos da narração e da narrativa, pois o estatuto do narrador passa a ser questionado pelo descrédito de sua condição.

Novamente é preciso buscar compreender de qual leitor estamos falando, pois é possível que a leitura se faça sob pleno consentimento de um leitor que dê crédito àquilo que lhe é revelado. Mas, ao leitor atento – parâmetro utilizado para a análise crítica, conforme aqui praticada – apresenta-se uma série de indagações. A começar pela natureza do relato, uma vez que o moribundo Eulálio afirma "ditar" para uma enfermeira-secretária suas lembranças, mas aos poucos vamos percebendo que não há um, mas vários narratários, todos eles não manifestando nenhum interesse em "escutar" as histórias do enfermo. Desse modo, a pergunta básica de como o relato se faz não encontra resposta. Em "Manuscrito encontrado em uma garrafa", Edgar Allan Pöe usa o recurso do autor-editor, comum nas narrativas modernas, no qual o escritor histórico figura como mero agente publicador de um texto alheio. Não há dúvida de que o efeito de verossimilhança é o principal motivo de tal estratégia.

Em "Leite Derramado", a ausência de tal artifício começa por desestabilizar a narrativa, que insiste em referencialidade histórica (o Brasil e sua relação com a Europa é citado e metaforizado constantemente pelo centenário personagem), política (o universo ficcional de "Leite Derramado" conta com a presença de Getúlio Vargas, Artur Bernardes, dentre outros), geográfica, cultural e muito mais. Além disso, há ainda os constantes deslizes narrativos de Eulálio, momentos em que usa de expressões e afirmações que reforçam a fragilidade de sua memória, matéria-prima e fonte única para sua narração, uma vez que acamado sequer pode dar-se ao luxo de consultar documentos, guardados pessoais ou mesmo pessoas.

Abaixo reproduzimos uma série de trechos retirados do romance que atestam o que foi apresentado até agora. Identificamos alguns narratários (entre colchetes) para que se possa ter a dimensão da diluição daquilo que se narra em meio a tal miríade de receptores:

> Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. (BUARQUE: 2009, p. 05 – cap. 1) [a narratária é a enfermeira da noite, pretensa 'namorada' do narrador]
>
> Não sei por que você não me alivia a dor. Todo dia a senhora levanta a persiana com bruteza e joga sol no meu rosto. Não sei que graça pode achar dos meus esgares, é uma pontada cada vez que respiro. (BUARQUE: 2009, p. 10 – cap. 2) [a narratária é a enfermeira do dia]
>
> Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não

> Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário. (BUARQUE: 2009, p. 18 – cap. 4)
>
> Bom dia, flor do dia, mas deve haver modos menos agourentos de se despertar que com uma filha choramingando à cabeceira. (p. 35 – cap. 7) [a narratária aqui é a filha de Eulálio]
>
> Não sei quem são vocês, não conheço seus nomes, mal posso virar o pescoço para ver que cara têm. (BUARQUE: 2009, pp. 49-50 – cap. 9)

É o próprio Eulálio Assumpção ainda quem faz questão de arrolar uma série de afirmações que funcionam como expressões caracterizadoras de sua senilidade. Muitas das expressões usadas pelo protagonista advêm do acervo linguístico popular, do qual o título do romance também é um exemplo. No dito popular, o "leite derramado" é fato ocorrido e impossível de ser modificado ou retomado, no romance, metaforiza a insistência frustrada de Eulálio em fazer do passado o presente, dilema também da literatura memorialista.

Diluídas nas páginas do romance, mas reunidas aqui em conjunto, tais expressões revelam as instabilidades do narrador de "Leite Derramado" e revestem a totalidade do discurso com o verniz do pensamento delirante. O resultado termina por afetar a trajetória de um discurso ficcional que busca, aparentemente, a salvaguarda da verossimilhança. Este cabo-de-guerra entre memória e desvario só é percebido no plano da narração, uma vez que os demais elementos são apresentados dentro da lógica e da coerência comuns aos discursos realistas. A maneira fragmentada de relatar suas memórias disfarça as incoerências dos fatos lembrados: a mesma cena é recontada em diversas passagens do romance com seus elementos trocados. O vestido laranja de Matilde é uma obsessão que se intromete a todo instante em meio aos supostos relatos do passado.

Na lista abaixo, reproduzimos passagens do romance e identificamos apenas as páginas em que os trechos se encontram (a referência é a mesma utilizada nas citações anteriores):

a) "Mas lembrança de velho não é confiável (...)". (p. 38)
b) "É desagradável ser abandonado assim, falando com o teto." (p. 39)
c) "A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar as coisas." (p. 41)
d) "Então pode ser que eu a tenha despido com os olhos, como se dizia, porém neste momento a memória me prega uma peça." (p. 86)
e) "Saí da sala, fui beliscar alguma coisa no bufê, e a minha cabeça agora fraquejou, onde é que eu estava mesmo? Acho que me perdi, me dê a mão." (p. 88)
f) "É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram, acabo de lembrar que Matilde vai sumir para sempre." (p. 117)

g) “São tantas as lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora.” (p. 138-9)

h) “Do jeito que você anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhavado, sem pé nem cabeça.” (p. 155)

i) “E muitos se detêm para escutar minhas palavras, mesmo que não alcancem seu sentido, mesmo quando o enfisema me sufoca e mais arquejo que falo.” (p. 184)

A leitura dos desdobramentos de tais recursos técnicos na composição de “Leite Derramado” não cabe no presente artigo, portanto, contentamo-nos aqui em apresentar um breve painel sobre a existência de determinados tipos de textos que não são imediatamente relacionados ao universo do gênero fantástico, ou extraordinário, ou insólito, mas que devido a particularidades de sua estrutura acabam por manifestar uma espécie de adesão aos tais gêneros. Evidentemente, ainda mantêm seu estatuto de proximidade ao grau zero de referencialidade, mas, na leitura atenta aos detalhes, especialmente aos aspectos da narração, pode-se observar seu progressivo deslocamento em direção aos pólos do extraordinário.

A condição do narrador instável não chega a comprometer o pacto de verossimilhança que se estabelece com o leitor antes e durante a leitura, mas é capaz de emanar uma dissonância que afeta a credibilidade total do relato e instaura a marca de uma situação incomum. Assim, o romance como gênero fundado no desejo de apreensão da experiência cotidiana sofre um sutil atentado interno contra sua própria fundação. É a véspera do suicídio.

Referências:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética***.** São Paulo: Annablume, 2002.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. *A Metamorfose do Silêncio.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. *O Controle do Imaginário.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

GRIMM, Jacob. *Contos de Fadas.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O Espelho.* São Paulo: Klick Editora, 1997.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Klick Editora, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o romance inglês do século XVIII.* São Paulo: Boitempo, 2002.

STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro.* São Paulo: Record, 1977. Tradução de Luzia C. Machado da Costa.

HOMEM: CORPO INSÓLITO

Fábio Santana PESSANHA (UFRJ) *

... o corpo é uma encruzilhada na qual teorias e experiências se concentram na ambiguização de seu trânsito. Alvo de toda sorte de inflexões e reflexões, sacraliza-se nos mais diversos discursos litúrgicos tal qual se profana pela concupiscência da carne dos homens de realidade mediada.

A *via crucis* do corpo é o martírio da separação biológica e espiritual. Nesta trajetória, fazem-se vigentes manifestações acaloradas, pautadas em certezas científicas ou filosóficas (ainda que na perspectiva retórica da metafísica). Neste ínterim, o corpo se reduz a objeto de estudos, tornando-se mero *corpus* sem a devida atenção etimológica, ou melhor, elevando o sentido de coletividade material que sua etimologia permite.

Na tradição sofístico-literária, o corpo está desincorporado de si, afastado do apelo ao sagrado, da fundamentação no mistério de ser. Assim, para que nos aproximemos destes sentidos, é necessário galgarmos pelo poético. É preciso darmos ao corpo a atenção da escuta. Desta maneira, incorporar-nos para que sejamos corpo, isto é, para que sejamos aquilo que vivemos e somos.

Com dúvidas e imprecisões, traçaremos um caminho no qual evocaremos o corpo e seus desdobramentos. Portanto, um encaminhamento de duplicidade ensejante da cisão corporal em constructo biofisiológico e abismo misterioso do humano.

A fluidez é o movimento da linguagem que permite a dança pelos significados das palavras. O mais estranho é que embora tentemos introduzir um texto, esta introdução se parece com uma tentativa de adivinhar os rumos que a linguagem traçará em sua incursão e como o corpo será experimentado por sua espontaneidade. O melhor é matar esta introdução, finalizando nela o que há de tentativa adivinhatória acerca das linhas que se seguirão daqui em diante. Afinal, a linguagem é corpo. A assunção da ruptura do gesto em alinhavar cores, movimentos e vazio dá infinitudes tanto à "corporização" da linguagem quanto à "linguagização" do corpo. Então, o que importa não são os extremos impostos em uma coisa e em outra, mas o horizonte no qual a linha que costura corpo e linguagem se instaura.

O corpo fala aos moldes de vazio, no entanto o mais interessante é que o vazio não tem molde algum. Dar forma ao vazio é esgotá-lo de sentido, enchendo-o de falácias e estruturações plausíveis de conforto. Aquele típico de uma resposta bem dada que encerra uma pergunta. O fato é que se houve tal sensação confortável, a resposta não foi de fato uma res-posta, mas um algo responsivo de cunho aniquilatório, pois empreende a calcificação do pensamento na paragem adequativa entre uma dúvida e sua resolução. Ora, se responder é um movimento de recolocar continuamente uma questão, não podemos

* Mestrando em Poética pela Faculdade de Letras da UFRJ. Editor do *Dicionário de Poética e Pensamento* (www.dicpoetica.letras.ufrj.br). Membro do NIEP – Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética.

conceber o confortável senso responsivo, e sim, a angustiante empreitada de ser e estar em vivência.

A angústia é o desconforto do corpo em se entranhar mortalmente na vida. Uma ciência de desequilíbrio, cuja feição corresponde ao enaltecimento de uma falta, de uma ausência que fere, de uma necessidade de voltar a se ter o que jamais se teve. Temos a estranheza de algo que nos é muito próximo, porém que se ausenta nesta proximidade. E isto nos oprime porque aprendemos a estender as mãos e voltar com elas cheias, seja do objeto de desejo ou do afago de quem nos ama. Mas e quando as mãos voltam vazias? O que fazer quando nos encontramos sós e estendemos nossos desejos ao estéril? Angustiamo-nos.

A carne do corpo se fere e transfere sua dor à construção de uma forja lúdica. Aqui, troca-se o metal pela substância do nada, ou melhor, pela tentativa de consubstanciar o nada em equívoco material. É como se déssemos nomes com a tentativa de agarrar na nomenclatura a totalidade de uma coisa, pois se chamamos pelo martelo queremos agarrá-lo completamente em seu nome, queremos sua materialidade acoplada da funcionalidade a um só golpe de chamamento. Queremos sua imagem preenchida de corporalidade tátil a ponto de nos fundirmos no ato de quebrantamento.

A necessidade de possessão é maior quando no nome queremos um alguém ou a nós mesmos por completo: "[...] eu havia me transformado na pessoa que tem meu nome. Eu acabei sendo o meu nome" (LISPECTOR: 2009, p. 24). A vontade do corpo físico clama a ignorância da possessividade, queremos a completude do gesto em cada aceno em vez de deixá-lo livre à novidade de se ganhar o vazio. Este sim, fértil, doa ao gesto o silêncio, a dança, o afago livre de imposição. Um corpo que ama, um pássaro pousado no dedo: livre para voar ou sempre retornar, conforme nos narra Rubem Alves em seu livro *O Retorno e Terno* (1994). Entendemos que retorno não significa volta a um contexto anterior, mas viagem rumo à interioridade que o homem faz ao se escutar: pro-cura.

A evocação da certeza impele uma estrutura óssea na qual podemos nos encostar. Quando assim fazemos, deslocamos nossa força ao anteparo esquelético, criamos uma bengala macabra. Ficamos tão encostados e necessitados desta sinistra estrutura que pensamos não poder andar sem sua ajuda. Deste modo, todo nosso planejamento futuro leva em conta a coluna vertebral de nossa deficiência em sentir dor, em ser incerto. Incorporamos a ossatura da dor na medida em que damos a esta o estatuto da dificuldade física e sensorial. No entanto, a dor não está restrita à superficialidade dos sentidos, pois é por ela que se levantam os membros e se põem a rodopiar no eixo do não-compreendido. Heidegger ainda nos aponta uma possibilidade de se pensar a dor, ou seja, enquanto corte reunidor que, à medida que irrompe, traz para si o lugar e momento do rasgo. Portanto, a dor "traça e articula o que no corte se separa" (2003, p. 21), dando ao corpo a musicalidade de um improviso, ao repentino modo de acolher na desfeitura do correto um pouco das inúmeras possibilidades de se abismar e se desfazer de plangente ossatura. O salto neste abismo se torna mortal, excessivo de vida genuína: cria um corpo autêntico, ou seja, repleto de mortalidade, defeitos, imprecisões. É cáustico e sonoro, doce e efervescente, entalhado a partir do que não se pode ver do horizonte entre vida e morte.

O corpo se impõe em meio à desorganização da vida. Esta é inclausurável, não se atendo ao contorno de uma forma. A displicência do formato conjuga em suas linhas a

certeza desapropriada do viver. A vida é transitada na morte como um trançado poético em que a circularidade entre ambas não espera a vez de quem se apresenta primeiro. Ao contrário, imergem simultaneamente no instante próprio de seu acontecimento. O real simplesmente se manifesta: um instante inequívoco com a duração de um lampejo inexequível pela razão. Neste clarão, rasga-se a ordem cronológica, trazendo para a fenda instaurada a simultaneidade entre início e fim como unidade. Nesta, o desdobrar de vida e morte se faz presente e perene naquilo que foi, é e será.

A realidade é um desajustamento do real, mas que se conjunta na harmonia complexa das oposições complementares, ou seja, vigora na entrância do que se desdiz e, nesta negação, afirma aquilo que se apresenta sem os moldes de adequação dos enunciados, sem a suposta verdade equivalente ao que seja verdadeiro atributivamente.

A fim de não nos perdemos na eloquência de uma língua encharcada de linguagem, observamos nossas colocações acerca da incomensurabilidade do real, compartilhando com a aflição da narradora de *A paixão segundo G.H.*:

> Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que foi sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR: 2009, p. 11).

A insólita condição da vida se manifesta nos pequenos gracejos do viver, pulsa desorganizadamente como envios de um real que não mira um alvo, apenas se lança na sua própria trajetória. Só temos que ter cuidado em não pensar no trajeto como percurso dado ou incrustado no chão após sua passagem. Eis um caminho que rasga o não-visível com sua força de acontecimento, deixando um rastro já desgastado em seu trânsito. É como um navio que corta o oceano, sendo o desenho de sua passagem tomado pelas águas.

O real se realiza no sendo do ser, na vivência da vida. Tal fato amedronta por não trazer consigo um manual de ações possíveis de convivência com o não-saber. Viver o que se vive é diferente de se viver o que se pensa que se vive, pois a vigência do sendo rapta a notoriedade do já estabelecido. A margem do inabitual instaura quedas em curva, posto o desaprender contínuo do sendo enquanto está sendo.

Cair, por si só, nos conduz ao mistério do obscuro. Porém, quando esta queda encurva, até mesmo a certeza do cair é desfeita. Logo, viver o que se pensa que se vive é uma incursão à ilusão protetora da realidade mediada por saberes, aquela na qual teimamos em permanecer velados do tempo sem medida, do destino imprevisível – uma vez que destino é o que está sendo na singularidade de cada momento. Já, viver o que se vive é radicar a vida na imediatez da realidade, do sendo-vida sem intercâmbios de ações controladas.

Ver aquilo que se mostra sem a claridade de um anteparo lógico encrava o homem na sua farsa de se projetar em todas as coisas. A intolerância de não se ver no seu redor o oprime por lhe retirar o poder de criação e de seu desdobramento na criatura resultante. A vida é sempre outra além do que se pensa ser, pois aquilo que se pensa da vida costumeiramente é um artifício próprio do descontentamento com a desmedida do real. De uma certa maneira, o que nos é facultado ver da vida é comparável à porção de água que

retemos em nossas mãos quando as mergulhamos num rio, portanto, uma parcela delimitada da realidade.

O rio flui constante, repentina e inauguralmente em cada lugar de seu curso; logo, ele é a permanência tensional entre a fonte e a foz não só nos lugares onde nasce e deságua, mas em todo seu corpo fluvial. Ao desaguar no mar, o rio se plenifica, pois é tanto mais rio quanto o mar o possibilita ser.

"Por que é que ver é uma tal desorganização?", indaga a narradora, inserindo-nos na proximidade de seu questionamento. A desorganização do ver conjuga naquilo que se vê a coisa mostrada e nossa relação com tal aparição. Então, o ver é a ambiguidade que traz para a presença do que se mostra a desorganização do real em se dar prontamente como improviso de si mesmo. Tal improvisação carrega o inabitual de uma apresentação originária simultaneamente àquilo que nos é peculiar de reconhecimento pelo nome, forma ou ideia. Na tensão desta ambiguidade mora nossa dificuldade de recolhimento com o que nos é exterior, com o que foge de nosso colo e resvala por nossos dedos quando tentamos agarrá-lo pelo conceito do visível.

Por vivermos em constante divergência com o que somos, vingamos pela impossibilidade de se responder ao questionamento inerente ao homem. Assim, vivemos na tentativa constante de nos sabermos, sempre perguntando o que é o homem, o que é isto – ser homem? Atropelamo-nos nas perguntas que fazemos e na ausência responsiva das mesmas, por isso nos angustiamos. A mesma angústia colocada pela narradora acima é também a nossa. Depositamos na visibilidade das coisas o conforto tão necessário à manutenção de nossa dor diária de estarmos vivos em morte. Queremos uma organização que suplante a intermitência do real, que nos responda: por que é que ver é uma tal desorganização?! Por que é que não damos conta do que a nós se improvisa, carregando-nos para o âmago de seu dilaceramento? Por que sentimos dor e nos angustiamos por não reter no dizível o não-dizível? Afinal, somos homens e possibilitamos existência às coisas, ou melhor, no que o real se possibilita enquanto realidade no âmbito do humano, existimos nas coisas desdobrando-nos nelas, portanto, concedendo-lhes existência.

Somos homens, por isso não temos a menor ideia do que isso signifique, exatamente porque estamos em vigência de ser. O humano é uma tentativa de procura ao essencial do homem, lá onde reside a ficção de uma célula-matriz. O corpo é uma reorganização da desorganização do humano em ser homem, uma questão que se prolonga além do alcance de seus (nossos) braços e concepções de mundo(s). O trecho do poema abaixo nos diz isso muito bem:

> Mas que coisa é homem,
> que há sob o nome:
> uma geografia?
>
> um ser metafísico?
> uma fábula sem
> signo que a desmonte?
>
> Como pode o homem

sentir-se a si mesmo,
quando o mundo some?

Como vai o homem
junto de outro homem,
sem perder o nome?

E não perde o nome
e o sal que ele come
nada lhe acrescenta

nem lhe subtrai
da doação do pai?
Como se faz um homem?

[...]
(ANDRADE: 1983, pp. 205-6)

"Mas que coisa é homem" que fala, normatiza, pensa, raciocina e se coloca abaixo do nome? Que homem é seu nome? Que nome dá ao homem o estatuto de sua humanidade?

O nome é um corpo no qual o homem se alinhava com a palavra. A palavra é corpo. A geografia da escrita do nome incorpora no homem a rasgadura de ser e não-ser. A cadência de seus passos costura no chão que pisa a lágrima sentida no calo de seu calcanhar. Assim, o corpo da palavra ganha gesto, voz e nome: um chamamento lançado no escuro de uma sala sem janelas, sem ar que respire as dúvidas de saber o que se é: corpo?

Não há geografia que meça a linha por onde a humanidade se conforme. Pois a humanidade não tem linha, só abstração. Nem o homem tem linha por não caber em uma sujeição: sujeito é coisa inventada para ter quem dê nome ao inominável. Mas a geografia esconde a terra por onde o homem pensa em nascer e se nomear, encorpar-se mediante a disputa das nominações: quem será a primeira cadeira, árvore, uva, maçaneta, peça de xadrez?

Sendo metafísico ou fábula, a questão que se coloca é a da transitoriedade. O homem é sempre outro junto e além de si mesmo, é o próprio limite de si com aquilo que ainda não conhece de seu avesso. A linha que tange seu corpo é regida pela surpresa de uma ruptura iminente. O traçado livre de mãos ausentes, de disciplina enrijecedora deixa aparecer a simplicidade de um corpo nu que fala com sua pele, que sente com seu acaso. Uma fabulação de silêncios que ultrapassam a fronteira dos signos, das cascas de palavras encucadas de trejeitos normativos. O corpo é uma tal pergunta que sempre se renova no desconhecido de suas curvas, entrâncias e mistérios de gozo.

O homem sem mundo é corpo sem asco, é pele sem vazio, poro que descama sílabas no balbuciar da infância. O corpo irrompe em mundo ao lançar-se mundanamente no antes de todo instante. Não se dá conta do que seus olhos não alcançam, mas recolhe no lançamento de seu olhar o mundo que se ilumina à sua vista. Sente o que lhe é oferecido e encorpa em si tanto o mundo captado pelo que sente quanto a impossibilidade do que não

sente. Então, a diferença não é resultado de estatísticas divergentes, mas o que concede na intimidade de cada coisa aquilo que lhes seja próprio.

Sumindo o mundo, some o corpo, o homem. Não porque temos uma relação de criação unilateral na qual vigora uma patriarcalidade dominante, mas porque no mundo temos uma mútua doação em que cada um se preserva como é. Tal conservação concentra na diferenciação dos entes o ser que lhes concede vigência. É um mesmo vazio que se dá, porém que se singulariza no enlace com a diferença própria de cada um. Diferença então é o limiar de reunião do que se difere e iguala enquanto entrelaçamento do que seja essencial em cada coisa. Em vista disso, podemos pensar que "[...] sentir é apenas um dos estilos de ser" (LISPECTOR: 2009, p. 99).

Por outro lado, o calabouço das sensações limita o sentir na delimitação dos sentidos, e isso é o que dá certeza à vivência: a instituição do presente como tátil. Só existe o que se dá ao toque, o que cabe no conhecimento do gosto, do cheiro... A prisão do corpo carnal agarra o mundo no exagero do sensório. Nele, o prazer do orgasmo é do tamanho do mundo que cabe no seu arrebatamento físico, e isso não parece suficiente. Daí a evocação do poema em prol do corpo, do homem, do nome.

Como não perder o nome em meio a tantos nomes? Como não ser homem depois de tantos homens? Como é ser e saber que (ou o que) somos enquanto estamos sendo? Como não tentar responder a pergunta que interrompe nosso sono, que ardilmente acalenta nossa fome, que atrapalha nosso sexo? Como não ser o que se é quando já somos o que não-somos na vigência do sendo? Como não cair em redundâncias? Como não fazer um parágrafo ou um texto inteiro só com indagações a respeito da impossibilidade de se responder a cada coisa interpelada?

"Como se faz um homem?"

Fazer um homem é criá-lo, e "criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade" (LISPECTOR: 2009, p. 19). Logo, o homem é uma incerteza, um ocaso de possibilidade do real. Nesta instabilidade, é construção contínua e modo de retenção do que se lhe apresenta. É um entre que conjuga em seu corpo a vida e a morte: um espaço de transição entre o ordinário e o extraordinário. Não tem a realidade a seu dispor, ela que o tem. Contudo, não é uma relação de confecção escultural e sim um engalfinhar-se de momentos, de matéria e (im)probabilidades.

O risco de se ter a realidade aponta o lampejo do ser, a fagulha que rasga o vazio, atravessando a tênue percepção do factível. A realidade é mais do que nossos sentidos alcançam, portanto, mais do que a medida de nossa visão ou densidade de nossa audição. A realidade é trânsito que se desapega do estático para se fundar no extático, ainda que confundida com a solidez do cotidiano mal interpretado; é a impossibilidade de ser abrangida numa definição. Neste caso, qualquer tentativa de fazê-lo é já uma investida passada, radicada na derrota de um ensaio conceitual, antes mesmo de sobressaltar a voz e ganhar a fala.

O fazer do homem homem é uma propulsão desejosa de paradas e nomeações. Não depende de um sujeito que abocanhe a autoridade sobre tal. Não é um deus repleto de atributos e nem tampouco as conjecturas cósmicas que alcunham sua autoria e responsabilidade. O homem é uma constante na qual fincar seu início é perdê-lo em meio às diversas tentativas de figurá-lo maquinalmente. Como se a busca pelo seu protótipo

respondesse definitivamente à questão "como se faz um homem?". Deste modo, cremos que:

> Não há, não pode haver o *primeiro homem*, porque a natureza súbita ou i-mediata da vida, o acontecimento inaugural, quer dizer, sua estrutura de salto e, então, de círculo ou de circularidade, impõe que homem seja sempre já *contaminado*, sempre já *poluído*, isto é, sempre já constituído, determinado ou singularizado. Portanto, sempre já contaminado ou poluído de vida, do ou no viver que é o sempre já concreto, realizado, exposto (FOGEL: 2009, p. 44).

O homem é um corpo insólito. O corpo é sempre um risco de se ter o homem. É neste jogo que ocorre a permanência do humano, pois sem saber sua origem e possível fim, o homem se estabelece contínuo pela sua inconstância. Expõe-se na vicissitude de quedas irrompidas como improvisos de sua vivência, ou seja, é a própria teatralização da realidade em ser várias num só instante.

O corpo é completo em cada parte, não há constituição sistêmica ou partições residuais de funcionalidades que o situe especificamente: "eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim" (LISPECTOR: 2009, p. 64). O corpo se arrisca em ter o homem em sua corporeidade, uma vez que este é já um rabisco de realidade, um traçado contínuo do ser no seu desdobramento de permanência. Uma morte constante que plenifica a vida em sua perseverança: a não-paragem de morrer é um viver incessante. Morre-se vivendo para que se viva morrendo. A redução deste alumbramento do real decorre da importância dada ao visível, coisa que já vimos se basear na limitação orgânica dos olhos. Um corpo que apodrece sua carne é tido como limitado em seu prazo de validade física, no entanto, sua vida é continuada nos vermes que devorarão sua carne:

> Ah! Para ele é que a carne podre fica,
> E no inventário da matéria rica
> Cabe aos seus filhos a maior porção!
> (ANJOS: 1994, p. 209)

O corpo não é carne amolecida, apodrecida nos escombros de sua desvivência. Enterrar um corpo morto é possibilitar a efervescência de vida, é dar a este mesmo corpo a possibilidade vivificadora dos vermes e radicalizá-lo no terreno de sua nascividade. Pois, a terra é o berço da morte, a mãe que nos traz à vida, o útero no qual a experiência de todo um universo reside. Portanto, enterrar um corpo é crivá-lo e cravá-lo de nascividade.

O homem é um corpo irregular desde sua gênese, a simetria de sua errância é a incondicional permanência do incoerente. Ressignifica-se a todo momento, tentando comportar a realidade no seu real inventado, isto é, sua ilusão subjetiva o coroa como senhor de si mesmo, assenhoreando-se como detentor do inalcançável. Sem tautologia alguma, o mundo é o seu mundo e deste se pensa ou, pelo menos, tenta-se o total domínio: "Pare o mundo/ Que eu quero descer" (SEIXAS: 1976, faixa 6). O domínio do mundo é a retenção da realidade à sua (nossa) vontade, um enclausuramento às avessas, pois quando se pensa o gozo da liberdade a portas abertas, na verdade, nos trancamos na cela de nós

mesmos: um corpo carcerário com grades de ossos e cama de adiposidade. A latrina... São nossos ouvidos e boca.

O corpo é sensação, percepção, captação do que nos atravessa os poros. Mas não só. É também o acúmulo do nada, um vazio gestante sempre prestes a acontecer. Assim, é algo ainda não nascido em sua própria caminhada de mortal-avivamento. A possibilidade de ser outro em si mesmo assinala sua liminaridade. Às vezes não sabemos se é corpo ou homem, se é morte ou vida, vazio ou inteiro. Entretanto, embora não saibamos, podemos nos deixar possuir por este não-saber e trilhar a passagem do não-visível ao visível. Assim, sabemos não-sabendo o que seja corpo, mais ainda, o que seja homem.

O corpo é uma questão. Eis uma afirmação que traz em sua positividade a negação de seu próprio enunciado. Pois, questão é o que sempre se redimensiona, que galga a perene travessia de ser, é um sendo. Portanto, se um sendo é sempre algo a ser e que está sendo, logo, a questão é a constância de um porvir. Um desdito afirmado em seu dizer, um não-dizer que se diz ao se encobrir no chão recoberto pelo pé durante uma caminhada. O corpo é então a certeza de uma incerteza que se incorpora na assunção do que não-é. Percorrer o corpo ao tentar pensá-lo é aceitar sua radicalidade enquanto questão. É não saber o homem, apenas conhecer um pouco da parcela do que nos chega pelos sentidos ou por nossa disponibilidade de abertura ao acolhimento do que se é.

Homem e corpo se fundem na praticidade de uma nomenclatura, porém sua proximidade os distancia no abismo de se perguntar pela essência de cada um. Cada pergunta nos conduz a uma queda sem fim, daí o temor em adentrar a questão, mais ainda, de nos deixarmos tomar por ela. Mesmo assim, como somos insistentes, sempre perguntaremos: como se faz um homem?

Referências:

ALVES, Rubem. *O Retorno e Terno*. Campinas: Papirus, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Especulações em torno da palavra homem”. In: *Antologia poética*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANJOS, Augusto dos. “O deus-verme”. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FOGEL, Gilvan. “Notas sobre o corpo”. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HEIDEGGER, Martin. “A linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. “Eu também vou reclamar”. In: SEIXAS, Raul. *Há Dez Mil Anos Atrás*. São Paulo: Universal, 1976.

O INSÓLITO COMO DES-VELAMENTO DO *EU* E DO *SEU* TEMPO NA NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU

José Roberto SILVEIRA (UERJ) *

Os contos "O ovo" e "O mar mais longe que vejo" compõem o primeiro inventário, "Da Morte", de Caio Fernando Abreu, no seu livro de estréia, lançado em 1970, *O Inventário do Ir-remediável*. A edição aqui adotada é aquela em que Caio comemora suas bodas de prata com a literatura. Nesta edição o autor faz algumas modificações, eliminando alguns contos e reescrevendo outros, e ainda modifica o título "passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado)". As palavras do prefácio da edição de 1995, pelo distanciamento daqueles longos e duros anos de ditadura e ainda pelo o caráter de estréia e busca de um afinamento com estilo e com a forma, propiciam um entendimento da travessia de Caio e de sua construção literária e formação como escritor. O ir-remediável aponta o conserto, que se deu ao longo dos anos, e o seu *ir*, sua travessia, com tantas obras publicadas, recebidas e aplaudidas pela crítica e pelo público com apreço e prêmios. O Brasil também deixou, de certo modo, de ser irremediável, apesar de tropeços e destroços de sempre. Talvez o que ainda esteja por vir é o concerto, este da harmonia. E a escrita foi o jeito de Caio se consertar e de se harmonizar com o mundo e com sua própria existência.

O breve prefácio da edição das bodas de prata do *Inventário* é o ponto de partida para esta nossa leitura. A partir das considerações do autor sobre a criação ou sobre as influências que norteiam a escrita dos contos, selecionamos "O ovo" e "O mar mais longe que vejo", dada a influência "do realismo mágico latino americano" que se configura em "vagas alegorias sobre a ditadura militar do país". Considera-se para isso o período de criação das narrativas que compõem o *Inventário*:

> Estes contos foram escritos entre 1966, entre Santiago do Boqueirão, onde eu costumava passar as férias na casa de meus pais; Porto Alegre da época da faculdade; São Paulo dos primeiros loucos tempos de 1968, AI-5 e ebulição cultural, e finalmente a casa do Sol, de Hilda Hilst, em Campinas.Foi na casa de Hilda que dei forma final aos textos, inscrevendo-os no Prêmio Fernando Chinaglia para autores ainda inéditos. (ABREU,1996, p.6)

Marcado por várias influências, sendo "a mais perigosa" a de Clarice Lispector, Caio também se vê rodeado pelo estilo de Gabriel Garcia Marquez, de Carlos Fuentes e Juan Rulfo. Escreveria contos permeados pelo fantástico como "O Ovo", "O mar mais longe que vejo", "A Visita", e ainda o livro *O ovo apunhalado*, publicado em 1975. Interessa-nos aqui uma leitura do insólito como metáfora para a condição ditatorial instalada no país nas décadas de 60 e 70, período em que os textos são escritos e no qual se

* Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Professor-assistente da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ; Bolsista de doutorado do CNPQ.

inscrevem. O insólito ainda se configura como resultado do processo da escrita, quando a tessitura da narrativa impõe uma linguagem própria. O insólito ainda pode ser visto como exercício da escrita empreendida pelo personagem-narrador-autor que insiste na escrita de sua vida que não daria um romance. Vistos ainda como "meros exercícios de forma e estilo" – como considera o próprio autor –, os textos permitem uma leitura do desdobramento do *eu*, que se (des)vela na trama, elucidando questões íntimas e pessoais entrelaçadas com questões sociais e políticas de um tempo marcado pelo autoritarismo e formas de inibições da subjetividade e liberdade de expressão. Dessa forma, em "O ovo", a metáfora se instaura na narrativa que oscila do corriqueiro, da simplicidade e ou mesmice de uma vida que "não daria um romance" para a insólita situação de uma vida cercada por uma parede branca, "um enorme ovo", no qual "estamos todo dentro dele". Em "O mar mais longe que vejo", o personagem que não lembra mais qual o seu sexo e cujo corpo morre a cada palavra, constrói um relato centrado nas sensações de isolamento e na tentativa de compreensão de estar num lugar inóspito, quando a solidão e a perda da identidade o colocam entre o desespero e a vaga lembrança da repressão e da violência sofridas. Assim, o insólito e a metáfora assinalam a possibilidade de desmascaramento da realidade por intermédio daquilo que a palavra encobre para então re-velar e re-significar.

Nossa leitura ampara-se nos apontamentos de Julio Cortázar acerca do conto, sua brevidade e seus arredores. Aproximam-se os comentários do crítico à ficção de Caio, entrecortada, às vezes, por aquilo que o autor em formação relata em suas cartas. Ou seja, atenta-se para o gênero conto em suas características literárias próprias e, ainda, naquilo que o gênero elucida na relação entre escrita e existência.

"Minha vida não daria um romance", anuncia, na primeira linha, o narrador-personagem-autor do conto "O ovo". Prossegue, insistindo em "jeitos de escrever", num relato autobiográfico e confessional que pontua acontecimentos importantes e ao mesmo tempo banais de uma vida "muito pequena". Dessa forma, partindo do nascimento, já "que todas narrativas desse tipo começam com um *nasci no dia tal em tal lugar*", o narrador-personagem, sem se lembrar da data de quando nasceu, retoma alguns acontecimentos do passado, mesclando-os com o presente, revelando os bastidores e dificuldades da escrita, por acreditar que realmente sua vida não daria um romance e pela própria dificuldade em escrever devida à escuridão dos dias. A escuridão, que se diz respeito à pouca luz da vela, é ainda a cor que assinala a opressão, o medo, a violência do tempo histórico que o conto recorta, nas metáforas e no insólito de situações que o narrador vivencia e relata. Assim a própria escrita, o gênero conto e o feitio poético ou o "uso da linguagem mais ou menos solta", e as tonalidades fantásticas que recorrem na vida do eu-narrador assinalam o exercício da escrita em conformidade com a temática abordada, contornada ou propiciada pela conjuntura política e social, anunciada pela escrita íntima.

Antes de empreender a escrita da própria vida, o narrador analisa, reflete sobre a relação vida e escrita. O conto se inicia com a constatação da pequenez da vida em contraposição à extensão do romance. Além do mais, afirma o narrador, desacreditando de sua empreitada: "é meio sem sentido ficar pensando em jeitos de escrever se ninguém nunca vai ler". Um maior obstáculo, no entanto, se instala; "talvez eles me impeçam até mesmo de contar o que se passou". Sem nome, sem identificação de lugares, data de nascimento, o conto se estende, numa linguagem ainda tímida, típica de quem se

movimenta entre a insegurança do que conta e como conta e a incerteza da recepção de quem ouve ou lê. O que se encontra adiante, ainda numa introdução que justifica a escrita, vai pontuando, entre a metalinguagem e a confissão, o quanto aquela vida que se propõe a ser contada não tem nada de especial e o quanto a escrita é o desejo da grandeza, ou o documento, o registro concreto, que, se publicado, pudesse ser prova para "castigá-los", porque a escrita pode ser grande, mas também "muito triste ou muito escura". No entanto, o narrador antecipa: "vai sair tudo parecido comigo: desinteressante, miúdo, turvo" (ABREU, 1996, p.36).

Feitas as considerações acerca da vida a ser contada, o narrador parte do seu nascimento e se detém em alguns acontecimentos de sua infância, por ora se desculpando pela falta de detalhes. Algo recorrente na vida do personagem é ser abandonado por suas namoradas, quando estas vão viver com soldados da brigada Mais significante que a recorrência do abandono é a presença dos soldados da brigada e tudo aquilo que o soldado representa como metonímia de uma força autoritária. O narrador resolve então se vingar, ao escolher um soldado da brigada, com o qual, quando criança, brincava, "um guri esquisito como o diabo, todo delicado, cheio de não-me-toques".

> Logo que minha namorada casou eu nem olhava pra ele, de tanto ódio. Depois comecei a armar uma vingança. Quando ele chegava eu ficava passando na sala sem camisa, às vezes até sem calças, só de cuecas. Ele ficava todo perturbado e desviava os olhos. (...) Um dia convidei-o pra fazer uma pescaria comigo. Levamos uma barraca, cobertores, pinga, duas dessas camas de armar. E de noite eu comi ele. Com gosto. Como se estivesse com o pau na bunda de todos os soldados da brigada. Ele nunca mais foi lá em casa, a minha mãe reclamava, parava ele na rua para perguntar por quê. Até que ele tomou formicida e morreu". (ABREU, 1996, p.39)

Vai se instalando, na informalidade do relato, que toma características da linguagem oral, e por vezes "mais solta", o desejo de se voltar contra aquilo que é opressão, contra aquilo que rouba do personagem algo que lhe pertence. Dessa forma, o soldado da brigada e a vingança contra todos eles, sintetiza a presença de um governo militar autoritário e o desejo de se voltar contra ele.

A partir daí o personagem se detém no nascimento e morte de seu irmão. Momento em que acontecimentos insólitos se instalam na narrativa e na vida desse narrador:

> Então ele morreu (o irmão), eu subi na montanha e vi. O mundo. Mas além do mundo, uma parede branca. Eu não conhecia geografia nem astronomia nem nada, nem sabia o que havia além do horizonte, podia mesmo até ser uma parede branca. Mesmo assim, a coisa me surpreendeu. Então voltei pra casa e esqueci. (ABREU, 996, p.40)

Ao contar para os pais sobre o que tinha visto, quando num domingo se lembrou da parede branca, seu pai lhe recrimina com uma bofetada e sua mãe pede que ele não conte pra ninguém sobre aquilo. Sai de casa revoltado com os pais e vai para uma pensão. Procura, então, em livros quaisquer indícios da existência de paredes brancas. Não encontra

nada: “O máximo de estranheza que contava era dum sujeito que se transformou em barata – ele devia ser soldado da brigada” (Idem, p.41).

Ao sentir a parede se aproximando e ao comentar com outras pessoas sobre sua existência, as reações variam da histeria à violência, passando pela recriminação e o medo. Colocado para fora da pensão por comentar com um velho sobre o que tinha visto, percebe o quanto a parede está perto. Num domingo, dia normal e simples, resolve subir num banco da praça e chamar “todo mundo para mostrar a parede”. Na platéia há uma porção de caras, “mas os olhos de todos estavam enormes, as bocas pareciam costuradas, as sobrancelhas unidas”. Então é levado pelos três:

> Os três vieram. De branco, da mesma cor da parede: uma mulher com chifre no meio da testa, um homem com três olhos e outro com vários braços, como um polvo. O de vários braços me segurou pelas costas enquanto o de três olhos ia abrindo caminho e a mulher me empurrava com o chifre. As gentes falavam palavrões e me cuspiam enquanto eu ia saindo. Eu caminhava devagar, via a parede atrás da igreja, dos campos, olhei para cima e também lá estava a parede, escondendo as estrelas (...) os três me jogaram dentro do caminhão, a mulher de chifres dirigia, os dois outros me seguravam. Então me trouxeram para cá. (ABREU, 1996, p.42)

Percebe-se neste ponto que a narrativa é escrita neste lugar para onde o personagem foi levado. O tempo da narrativa se aproxima do presente e a partir de agora os acontecimentos se limitam àqueles que se passam neste lugar onde se encontra o narrador. Entre fios, tremores pelo corpo, sono pesado, a parede se aproxima cada vez mais. Chega à conclusão o personagem que a parede é na verdade um ovo:

> Só ontem cheguei à conclusão de que se trata de um enorme ovo. Que estamos todos dentro dele. Mas é um enorme ovo que diminui cada vez mais, só vamos ser todos esmagados por ele. Não sei porque os homens nãos se armam de paus e pedras para furar a parede. Seria muito fácil, a casca de um ovo é tão frágil. (ABREU, 1996, p.43)

A narrativa prossegue na descrição do interior do ovo, cujas paredes, por estarem tão próximas, são azuladas. “O silêncio é imenso, como se houvesse um grande vácuo aqui dentro. A cada dia o movimento do ovo fica mais rápido” (Idem, p.43). A escrita do conto, porque a vida não daria um romance, aponta a pequenez, a vida desinteressantezinha, miudinha, turvinha, diminutiva - recorrendo às própria palavras do eu-narrador – para justificar o tom da narrativa que ele se propõe a contar. “Olho para o meu corpo. Será que ele cabe dentro de um ovo? Será que não vai doer?” (Idem, p.44). Por fim a vida se resume ou se torna limitada, cada vez mais embrionária. Como se houvesse uma inversão, o atrofiamento das liberdades de expressão, o aniquilamento das forças físicas, a condenação à solidão, ao confinamento.

O tempo da escrita, como dito, é o tempo em que a vela se mantém acesa. O conto mostra a ansiedade do registro como forma de recontar uma vida, e como forma de fazer vir à tona o que se passa com esse sujeito oprimido e solitário, condenado a ver o que todos recusam a enxergar por medo, pela opressão, e também por incapacidade, por se limitar ao

discurso castrador e persuasivo do autoritarismo militar. A escrita do eu toma assim a feição da denúncia, do registro, da voz calada e recalcada, a expressão escrita da penequez do eu e da pequenez do homem e de seu país.

A narrativa se inicia com a preocupação de dar conta desse eu, que desde então assinala seu aniquilamento ou sentimento de inferioridade, quando, diante da extensão de um romance, a vida se revela tão pequena. A escrita se concentra, a principio, no registro fragmentado, sem detalhes dessa vida longa, que se limita agora em poucas páginas. Daí pinceladas rápidas de passagens e acontecimentos que ora dão conta da banalidade e simplicidade e mesmice de uma vida comum, ora deságuam em acontecimentos inesperados, recorrentes e insólitos. A vida boba e banal repentinamente se vê envolta – literalmente – no insólito. A presença da parede branca, considerando a época em que o conto foi escrito, permite-nos essa leitura metafórica da presença da ditadura militar no Brasil, suas ações de repressão, prisões, tortura e isolamento daqueles que de alguma maneira eram contra o sistema ou representavam alguma ameaça. Esse eu sem nome faz da escrita o seu protesto, ou o simples registro da vida particular que tange os acontecimentos da esfera social, histórica e política. Regimes autoritários recorrem a formas de aniquilamento, de repressão da liberdade de expressão. Dessa forma, o conto o "Ovo" é um ensaio da tentativa de se manifestar, do eu prevalecer ou achar força e lugar para sobreviver, para conjugar os verbos na primeira pessoa, escrevendo a grandeza de uma vida e a pequenez de um Estado.

A memória do eu-personagem seleciona os acontecimentos de uma vida que corroboram para a manifestação do insólito. A própria mesmice, o medo, a opressão e a possível loucura são elementos que favorecem a escrita, que justificam a confissão do relato:

> Eu queria contar toda minha vida para se alguém lesse visse que não sou louco, que sempre foi tudo normal comigo, que eu fiz e disse as coisas que todo mundo faz e diz, e que a coisa mais estranha da minha vida foi só aquela menina que segurou no meu pinto e aquela outra que eu namorei terem casado com soldados da brigada. Que eu via a parede e que todos os outros também viam, tenho certeza, só que eles não queriam ver, não sei por que, e prendiam quem via. (ABREU, 1996, p.43)

Assim se justifica a tentativa de escrita dessa vida, já que as próprias circunstâncias e o contexto político e social no qual está inserido o sujeito não permitem a escrita de uma história interessante, porque não permitem uma vida com atributos para isso. Sempre preocupado com a recepção do que escreve e do que poderia escrever, o eu-personagem sabe que "as pessoas gostam de aventura, de viagens, trepações loucas". Pontua assim alguns atrativos das narrativas de memórias e autobiografias. Revela um lugar e um tempo que não propiciam estas vivências. O conto é seco, curto, pontuado por relatos que causam tensão e intensidade, características básicas e importantíssimas para este gênero narrativo, que Caio Fernando Abreu apreenderia com muita firmeza ao longo de sua travessia literária.

Os acontecimentos insólitos rompem com o cotidiano do personagem, ao mesmo tempo em que se tornam forma condizente para narrar esse cotidiano. O insólito se instaura

como metáfora para des-velar uma "realidade", por meio daquilo que a metáfora encobre. O insólito e a metáfora cumprem com a função de registro, que acaba por se configurar como um documento, que se valida pelo discurso conotativo versado na escrita intima e ficcional de um sujeito qualquer. A escrita desse eu se insere no contexto de sua produção e revela pela escrita o eu e o seu tempo, sua intimidade e seus temores, um país e suas atrocidades.

Escrito também em primeira pessoa, o conto "O mar mais longe que vejo" encerra o inventário da morte, e se configura como um relato de acontecimentos que se passam com o eu-narrador num lugar em que chove todos os dias, e não há relógios ou rádio. Um lugar inóspito, despovoado, distante, indefinido e não-nomeado, em que ele vive sozinho o resto dos seus dias. A narrativa se limita ao simples relato desse sujeito totalmente aniquilado em sua identidade e memória: "esta coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta, esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos, das águas do mar serem agitadas e não me permitirem ver minha imagem" (Idem,p.45). Descreve assim a chuva, o vapor e nuvens, o sol abrasador e dificuldade de marcação do tempo: "No começo eu achava que não havia tempo". No entanto, os sulcos nas mãos, as rugas, os cabelos caindo e a fraqueza das pernas e do corpo apontam para o fim, para a morte. A propósito, o conto se inicia com a presença da morte: "meu corpo está morrendo. A cada palavra, o meu corpo está morrendo". Prossegue numa linguagem que beira o poético para dar conta da morte e da solidão: "Se meus olhos fossem câmeras cinematográficas eu não veria chuvas nem estrelas nem lua, teria que construir chuvas, inventar luas, arquitetar estrelas. Mas meus olhos são feitos de retinas, não de lentes, e neles cabem todas as chuvas estrelas lua que vejo todos os dias todas as noites" (Idem, p.45).

Sem memória, sem amigos, sem identidade e sem saber qual seu sexo, o apagamento e aniquilamento do sujeito acaba por configurar situações insólitas, ambientadas num cenário em que prevalece o lado primitivo da natureza sobre qualquer possibilidade de civilização. Também visto como metáfora, o insólito desta narrativa é a própria situação em que o sujeito se encontra, o lugar em que vive e a representação que é feita disso pela linguagem, na construção do conto. Em "O mar mais longe que vejo" não há marcações da consciência da escrita ou trechos metalingüísticos como em "O ovo", no entanto, a construção da narrativa busca no relato confessional os atributos para arquitetura do conto, no que tange à própria forma e ao conteúdo. O texto se volta para as descrições do ambiente e do próprio narrador. Assim, a ambientação se harmoniza com estado do eu. Tais descrições assinalam um estado de confusão, que ressoa o próprio caráter da metáfora, no insótilo do que ela abarca:

> Talvez, sim, talvez eu fosse mulher, porque pensava no príncipe, a minha mão direita era a minha mão e minha mão esquerda era a do príncipe, e a minha mão direita e a minha mão esquerda juntas eram as nossas mãos. Apertava a mão do príncipe sem cavalo branco sem castelo, sem espada, sem nada. O príncipe tinha uns olhos fundos. Escuros, um pouco caídos nos cantos e caminhava devagar, afundando a areia com seus passos. O príncipe tinha essa coisa que eu esqueci como é o jeito e que se chama angústia. (ABREU, 1996, p.47)

A narrativa oscila entre a narração de acontecimentos que demonstram a solidão, o estado de confusão do narrador, e aquilo que a memória recupera, representado pelas metáforas e pelo insólito. São nesses fragmentos que se percebem os vestígios que permitem a leitura do insólito como "vagas alegorias da ditadura militar no país", como assinala, no prefácio, o próprio autor e, como se pode verificar no seguinte trecho:

> Havia outras pessoas, sim. Não aqui, mas lá, bem para lá do mar que eu avistava de cima da elevação e que é o mar mais longe que eu vejo. Mais longe ainda tinha gente, a gente que me trouxe para cá. Só não me lembro mais por quê. Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar, quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu doía neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. Então eles me trouxeram. Por isso, me trouxeram, lembro, sim, lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruzes, havia cruzes, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordia defendendo meu sangue. (ABREU, 1996, p.48-49)

Como n"O ovo", neste conto, há a retirada forçada do sujeito do seu lugar comum e o encarceramento de seu corpo e de suas faculdades mentais. Há o apagamento da memória e da identidade e a instalação de acontecimentos que fogem à ordem do natural e do normal, ou que ganham na linguagem dos contos uma representação metafórica, pontuada de elementos insólitos, que aparecem na narrativa como adequação da linguagem ao conteúdo daquilo que é contado. Em carta à Hilda Hilst em 1970, Caio discorre sobre a questão: "Depois, acho que a própria tessitura do conto deve impor a sua própria linguagem. Você vê, em "O ovo" usei uma linguagem mais ou menos solta, com palavrões e violência – mas não soou "grosso" porque era a única linguagem para aquele tipo de história" (ABREU, 2002, p.369). Por outro lado, em "O mar mais longe que vejo", ainda que a temática gire em torno da violência, da solidão e da própria morte, a linguagem, por sua vez, aproxima do poético, para falar do eu e de seu espaço. O exercício de forma e estilo é tarefa empreendida com sucesso por Caio. O conto seria um dos gêneros sobre o qual o autor se expressaria com freqüência ao longo de sua carreira literária, vindo a publicar exímias histórias no gênero preferido por Julio Cortazar, Jorge Luiz Borges, Clarice Lispector, entre outros autores, que seriam suas leituras constantes e fonte de inspiração e influência.

Ao construir uma narrativa em que se instala a metáfora e o insólito, pode-se ver essa construção como forma de transformação do empírico em tessitura textual, em linguagem estética e literária, capaz de abarcar, pela condensação da metáfora e pelo recorte do conto, uma situação bruta e real, resultante do embate do homem e sua existência, do homem e a representação de si, da escrita e da inscrição. Ou, como assinala Julio Cortázar,

> porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal (...) e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1993, p.150)

Nesse sentido, Caio apreende muito bem a lição de Cortázar, ao fazer do embate entre vida e a escrita uma batalha em favor da literatura. Para o nosso autor, a literatura seria um caminho: "Escrever, minha cruz e minha sina" (ABREU, 2002, p.376). Cruz cujo peso e tormento se engendram no emaranhado de fios da tessitura da narrativa. Material esse para análises mais profundas. Restam-nos, por hora, os dois contos em questão, os quais, como exemplo da literatura nascente de um autor próspero, apresentam as características que marcariam sua obra ficcional.

Ainda recorrendo aos relatos de Caio em suas cartas, também em correspondência com Hilda Hilst, ao discorrer sobre literatura, comenta "de tudo o que escrevi, só reconheço como tentativa de libertação O ovo..." (ABREU, 2002, p.367). Algo que podemos ler da seguinte forma, recorrendo a Cortázar ao falar do gênero conto, quando toma como mote o verso de Pablo Neruda, "*Mis criaturas nacen de un rechaço*":

> parece-me a melhor definição de um processo em que escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá a existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremos da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha do seu pito de gesso. Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a. (CORTÁZAR, 1993, p.371)

O desejo de libertação ou as criaturas ou a criação que nascem depois de um longo rechaço são parte do embate da existência e da sua expressão escrita, que ganha, pelo cuidado estético e com a linguagem, a capacidade de fazer do recorte do conto, tal como o trabalho de um fotógrafo, "uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara" (CORTÁZAR, 1993, p.151). O recorte que Caio faz para tecer a narrativa de "O ovo" localiza um sujeito que deseja escrever a sua vida como forma de se livrar daquilo que o rechaça, como forma de registrar aquilo que o oprime na esperança de ganhar a publicação e a revelação do que vivenciara. Para isso, o sujeito-narrador recorre à memória e seleciona acontecimentos e descrições criando na narrativa a intensidade e a tensão que mantêm preso seu leitor (ou desejados futuros leitores). Aquela vida não daria um romance, assegura o narrador, mas o recorte, a linguagem, a intensidade e a tensão do que é narrado criam um conto.

Tanto “O ovo” quanto “O mar mais longe que vejo” podem ser vistos como formas de exorcizar aquilo que aterroriza, que atormenta. Aqui falamos do terror e da criatura que atormentam o próprio narrador-personagem, mas que podem ser lidos como uma elaboração estética do que seria a literatura para o próprio Caio Fernando Abreu. Escrever para ele é sina, destino: “digo a todos os repórteres que não me sinto um escritor: que sou só um ser humano procurando um jeito de viver. E talvez esse jeito seja escrever, sei lá” (ABREU, 2002, p.408). E seria, com certeza.

Deixada para uma discussão de maior fôlego a questão existência e escrita, voltemos aos contos. Considerando os apontamentos de Cortázar, que nos apóiam nesta leitura, o rechaço, o exorcismo, o que atormenta o narrador-personagem desembocam na tessitura do texto, que pede esta ou aquela linguagem e uma construção textual capaz do exorcismo. E, para isso a escritura recorre à metáfora, que, pelo insólito, apreende aquela realidade mais ampla que extrapola o recorte do conto e ganha a intensidade de uma vida textual maior que uma vida empírica. Ou uma vida textual que nos ajuda a compreender a vida empírica, seus entornos, seus embates e delicadezas.

Os textos apontam uma tentativa de manifestação do subjetivo, o desejo de expressão num território controlado, calado pelo Estado. Podem ser lidos como um ensaio para as manifestações do eu, para aquelas narrativas de memória que seriam publicadas anos mais tarde pelos “narradores castrados pelos mecanismos de repressão”, que propõem contar uma história de vida, “como pequenos heróis com os olhos voltados para o passado doloroso, como advogados de acusação dispostos a colocar no banco dos réus os que de direito ali deveriam ficar para sempre” (SANTIAGO, 2004, p.136). Referimo-nos ao período de abertura democrática brasileira, iniciado em 1979, com a anistia aos presos políticos exilados, ano em que é publicado o livro de memórias-depoimentos de Fernando Gabeira, *O que é isso, Companheiro.*

Comparado, a grosso modo, com livro de Gabeira, os dois contos de Caio em questão guardam algo em comum: podemos lê-los como tentativa de contar uma vida como forma de denúncia, como forma de fazer vir à tona momentos de barbárie, de injustiça, tortura e repressão. Ou, como escreve o eu-narrador de “O Ovo”: “queria escrever qualquer coisa grande, ou muito triste ou muito escura, mas qualquer coisa de muito, e que alguém, se descobrisse, publicasse e procurasse castigá-los” (ABREU, 1996, p.36). O livro de Gabeira surge no momento em que o regime militar dá sinais de esgotamento e conjunturas políticas e sociais apontam para uma possível abertura democrática. As vozes caladas fazem ressurgir um passado recente e doloroso, num presente entre destroços e entulhos que apontam para um futuro duvidoso. A vida daquele narrador dá um romance, como bem queria o narrador de “O ovo”. Sem, agora, a necessidade de encobrir, de burlar um sistema, o narrador de *Que é isso, companheiro* narra os detalhes de um cotidiano de guerrilha, de tentativa de quebrar o ovo, de se voltar contra o sistema político-ideólogico, os sucessos e quedas daqueles que vêem a parede, a mulher com um chifre no meio da testa, o homem com três olhos e outro com vários braços, os arames, os choques, o mar mais longe que se vê, o exílio, a prisão, a solidão, a morte. Os dois contos de Caio, assim como muito da produção artístico-cultural produzida “num tempo página infeliz da nossa história” recorrem às metáforas, para falar das atrocidades da nossa pátria mãe subtraída. As metáforas se convertem no insólito. O insólito é a forma de, pela máscara, des-velar aquilo

que todos vêem, mas não podem falar, não podem escrever. O insólito é a própria realidade vivenciada.

Como literatura nascente, os dois contos de Caio assinalam um futuro promissor, e concentram as características resultantes do exercício da forma e do estilo, a habilidade com a linguagem e com a escrita que inscreve o homem no seu tempo, pois Caio bem sabe que a "literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca" (ABREU, 2002, p.367).

Referências:

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas* / Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979 – 1981) – cultura versus arte. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, Ed. EFMG, 2004. p.134-156.

LUNETAS MÁGICAS E ESQUELETOS: O INSÓLITO NA FICÇÃO MACEDIANA E CAMILIANA

Luciene Marie PAVANELO (USP) *

Resumo:
Usualmente caracterizados pelo retrato realista que fizeram da sociedade romântica brasileira e portuguesa, Joaquim Manuel de Macedo e Camilo Castelo Branco também adentraram o campo do insólito, dedicando-se ao fantástico em algumas de suas obras. Enquanto o escritor brasileiro publicou um romance aclamado – *A Luneta Mágica* (1869) – no gênero, o fantástico encontra-se disperso numa parcela da produção camiliana, na qual se destaca *O Esqueleto* (1865), selecionado para integrar a *Antologia do Conto Fantástico Português* (1967). O insólito, no entanto, está presente de forma distinta na obra desses autores, que divergem no uso do elemento fantástico, bem como na sua função dentro da estrutura narrativa. Em Macedo encontramos o fantástico-maravilhoso, na acepção de Todorov em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, apesar de podermos inferir também uma interpretação alegórica do romance. No caso de Camilo, temos a presença do estranho e do sobrenatural, característicos da novela gótica, cujos elementos são reproduzidos por vezes sob a forma de adesão, por vezes sob uma ótica parodística. Assim sendo, é nosso objetivo discutir sobre uma faceta da produção macediana e camiliana, partindo de suas divergências no campo do insólito.
Palavras-chave:
Joaquim Manuel de Macedo, Camilo Castelo Branco, insólito.

Joaquim Manuel de Macedo e Camilo Castelo Branco, escritores protagonistas da ascensão do romance no Brasil e em Portugal, preservaram-se no cânone por suas obras melodramáticas, valorizadas pelo sentimentalismo e pela descrição do meio social de seu tempo. Como afirmam Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, "ninguém lhe pode negar [a Macedo] o senso de observação dos nossos costumes, [...] a exatidão do retrato da sociedade de uma época que foi a sua e da qual ele é indiscutivelmente, no terreno da ficção, o mais fiel fotógrafo" (COUTINHO; SOUSA: 2001, p. 984). António José Saraiva e Óscar Lopes, por sua vez, afirmam que a obra de Camilo "traz até nós o palpitar humano das províncias nortenhas no seu tempo, com uma vida que nenhum outro ficcionista voltou a captar" (SARAIVA; LOPES: 1996, p. 779). Devido a essa valorização do retrato realista, são pouco estudadas as obras que adentraram o campo do insólito. É nosso objetivo, nesta comunicação, propor uma discussão sobre essa faceta da produção camiliana e macediana, que pode vir a nos ajudar a compreender o próprio processo da formação do romance em nosso país e em nossa ex-metrópole.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP; bolsista da CAPES.

A Luneta Mágica (1869), de Macedo, é um romance que poderia ser caracterizado como fantástico-maravilhoso, na designação de Tzvetan Todorov (1975, p. 58), uma vez que os personagens transitam entre a aceitação do sobrenatural, ou seja, dos poderes das lunetas construídas por um mago – de prover a visão do mal, do bem e do bom-senso –, e a sua recusa, instaurando a dúvida sobre a sanidade mental do protagonista. Ao término do romance, essa hesitação não é resolvida, ficando a sugestão da existência do fato sobrenatural. Já o conto *O Fim do Mundo*, presente no livro *Os Romances da Semana* (1861), estaria inserido no campo do maravilhoso (na terminologia de TODOROV: 1975, p. 59-60), uma vez que o absurdo da aventura do protagonista, que sobreviveu à destruição do planeta provocada pela queda de um cometa, subindo numa escada que quase alcançava a lua, não é questionado. O final do conto, por outro lado, traria a presença do elemento estranho (Cf. TODOROV: 1975, p. 53), pois temos uma explicação racional para o insólito do relato: tudo não passara de um sonho.

Tanto o romance quanto o conto de Macedo podem ser interpretados sob o viés alegórico, pois tais narrativas também carregam outro sentido, que não o literal. Isso porque o autor se utiliza do relato insólito para tecer críticas à sociedade e, principalmente, à política brasileira oitocentista. No caso de *A Luneta Mágica*, temos a crítica à hipocrisia, através do desvelamento das máscaras sociais que encobrem os mais abjetos sentimentos. Depois das desventuras provocadas pela primeira luneta – que, ao revelar o mal, fez com que o protagonista fosse banido da sociedade fluminense, que o considerava louco e perigoso – e pela segunda – que, ao mostrar somente o bem, permitiu que ele fosse enganado e explorado por todos –, o mago constrói uma luneta do bom-senso, a qual, segundo o narrador autodiegético, deveria ser oferecida "para uso dos membros do ministério do governo do Brasil" (MACEDO: 1981, p. 166).

Em *O Fim do Mundo*, por sua vez, o absurdo é veículo, sobretudo, para a sátira política. Quando meditava nas formas de escapar do cometa, o protagonista pensou em construir "uma estrada de ferro para o mundo da lua", mas abandonou esse projeto "porque com a notícia da nova empresa poderia o banco do Brasil lembrar-se de elevar ainda mais a taxa de juros" (MACEDO: 1902, p. 49). Quanto à idéia da construção de "uma segunda torre de Babel, pela qual pudesse eu subir aos planetas e esconder-me no seio de Vênus, ou pelo menos em uma das asas do caduceu de Mercúrio", não lhe faltaria mão-de-obra, "porque a torre de Babel é torre de confusão, e eu podia conseqüentemente arranjar muito bons arquitetos no corpo legislativo" (MACEDO: 1902, p. 49). Tendo, no entanto, decidido construir uma escada gigante, "tomei como base ou primeiro degrau [...] o *Banco do Brasil*; com a alta de juros, só esse banco valia por mil degraus" (MACEDO: 1902, p. 57).

Chama-nos a atenção a descrição do cometa como "sem dúvida partidista exclusivo do progresso material, porque destruiu todos os homens e todos os animais, respeitando, porém, e deixando ileso tudo quanto era puramente material, tudo quanto tinha existência sem ter vida" (MACEDO: 1902, p. 61). Em meio à desolação resultante da queda do cometa, o protagonista entra na câmara municipal e lê um papel que estava nas mãos de seu presidente – "era um ofício em que os fiscais declaravam que desde as dez horas do dia tinha secado toda a lama que havia nas ruas da cidade, e pediam por isso aumento de ordenado" (MACEDO: 1902, p. 65) –, comentando em seguida: "Felizmente não houve tempo de despachar a petição" (MACEDO: 1902, p. 65). Interessante também é a presença

do próprio escritor como personagem – morto – do conto – "Penetrei na sala da redação [do *Jornal do Comércio*], e a primeira figura que se apresentou a meus olhos foi a do Dr. Macedo morto, conservando porém derramada no semblante a satisfação que sentira ao ver que estava livre de escrever a *Semana* do domingo, que era o dia seguinte" (MACEDO: 1902, p. 67) –, numa clara crítica à situação desgastante do ofício literário na época.

Camilo, por sua vez, aproxima-se mais do gênero estranho puro, em cujas obras "relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos" (TODOROV: 1975, p. 53). Tais narrativas, "concernentes à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres", quase sempre "ligadas ao tema do amor" (TODOROV: 1975, p. 147), são características do romance *negro* em Portugal, que teve como um dos traços macabros de maiores repercussões, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, o "desenterramento de cadáveres" (SOUSA: 1979, p. 21). Esse traço pode ser encontrado em dois contos de Camilo – *Impressão Indelével* (1842), presente em *Duas Horas de Leitura* (1858), e *A Caveira*, presente em *Cenas Contemporâneas* (1862) – e no romance *O Esqueleto* (1865).

No primeiro conto, temos a morbidez da exumação do cadáver da amada do protagonista – "Tirei a terra às mãos-cheias, até sentir debaixo dos dedos, que cravava na terra, as formas de um corpo mole [...]; não senti cheiro mau, senão o da terra impregnada de ossadas em pó, de vértebras, e pedaços de hábitos mortuários" (CASTELO BRANCO: 1967, p. 59) –, feita a pedido de seu cunhado médico, para que ele tivesse um esqueleto em seu consultório. No segundo conto, o elemento tétrico encontra-se intensificado na descrição repulsiva do desenterramento da mulher amada – "as larvas [...] tornavam a cingir-se com os pilares da nave, a pendurar-se nas grades do coro" (CASTELO BRANCO: 1991, p. 408) –, cujo crânio é preservado numa redoma em sua casa. Em *O Esqueleto*, por sua vez, o marido traído morre de um ataque, no qual "revolvia a língua na abóbada palatina, e tirava uns sons roucos, arrepiadores, como gritos de ave noturna" (CASTELO BRANCO: 1865, p. 300), após exumar o corpo de sua esposa adúltera.

O estranho está também presente no folhetim *Maria! Não me mates, que sou tua mãe! Meditação sobre o espantoso crime acontecido em Lisboa: uma filha que mata e despedaça sua mãe. Mandada imprimir por um mendigo, que foi lançado fora de seu convento, e anda pedindo esmolas pelas portas* (1848), cujo longo título explicita o seu relato. A descrição do esquartejamento da mãe, contrária à relação amorosa da filha assassina, é repleta do elemento macabro:

> Depois de morta sua mãe, Maria José com a maior presença de espírito e ânimo de carrasco, com a mesma faca [que a matou] começou a cortar-lhe a cabeça, e vendo que não podia arredondar o osso, foi cortar com segunda faca, e como ainda não pudesse, começou a dar-lhe golpes de machada, até que de todo lhe despegou a cabeça do pescoço. Depois, cortou-lhe as orelhas e o nariz e os beiços e deu-lhe mais de vinte golpes na cara, e queimou-lhe o cabelo. Depois levantou um tijolo do lar e enterrou os pedaços da cara e da cabeça. (CASTELO BRANCO: 1991, p. 24)

O já referido conto *A Caveira* pode ser caracterizado como fantástico-estranho, pois no momento em que o personagem desenterra o cadáver da mulher amada, ele é acometido por uma visão na qual ela aparenta reviver, havendo uma hesitação sobre a veracidade de suas impressões: "não posso dizer-lhe até que ponto fui enganado pelas larvas que a desvairada fantasia, ou a misteriosa realidade revocou em volta de mim... Estou quase jurando-lhe que a vi... a ela..." (CASTELO BRANCO: 1991, p. 408). O personagem continua seu relato afirmando que o cadáver "erguera-se do túmulo [...], tinha a face lacerada pelos vermes... E era bela ainda [...]. É impossível que a imaginação me mentisse... Ouvi-lhe a sua voz... senti o frio de suas mãos..." (CASTELO BRANCO: 1991, p. 408). Sua visão, no entanto, é interrompida pela voz do coveiro, que apesar de chamar "a minha alma à realidade acerba daquela cena" (CASTELO BRANCO: 1991, p. 408), não garante que ela tenha sido um devaneio ou um acontecimento sobrenatural.

A dúvida também paira no conto *História de uma Porta*, presente em *Noites de Lamego* (1863), no qual o fantasma de um padre, que roubou o patrimônio de uma família e supostamente morreu penitente, assombra uma adega: "Ouve-se remexer dinheiro, e arrastar ferros, e dar gemidos. Já lá têm ido padres, requerer a alma e fazer as rezas; mas é tempo perdido. Se não é a alma penada do padre Vicente, é a de meu tio" (CASTELO BRANCO: s/d, p. 99). Tal relato não é questionado pelo narrador homodiegético, que afirma que "confesso que me pus a caminho, enquanto era dia, com medo de encontrá-las ambas, ou pelo menos uma das almas" (CASTELO BRANCO: s/d, p. 99). No entanto, ao explicar que, "pensando neste caso vinte e dois anos depois, de mim para mim tenho que o padre Vicente não era o peregrino que morreu à porta da adega [...]. O padre inquestionavelmente morreu bispo. Se morreu em cheiro de santidade, não ouso asseverá-lo sem ler os necrológios" (CASTELO BRANCO: s/d, p. 99), o narrador camiliano mostra a sua incredulidade não perante o caso sobrenatural, mas perante a justiça – divina e dos homens –, que não punira o padre.

Um elemento, porém, chama a atenção em todas as obras de Camilo – com exceção de *O Esqueleto* – tratadas neste artigo: a predominância do tom cômico, que contrasta com a atmosfera fúnebre do estranho e do sobrenatural presente nos trechos citados. Em *História de uma Porta*, além do comentário jocoso do narrador, anteriormente referido, podemos destacar o início do conto, no qual ele descreve a "truta velha, de cabelos brancos, como lá dizem", que estava pescando: "desta macróbia se dizia que tinha impunemente engolido anzóis! O peixe era um Mitrídates da sua classe" (CASTELO BRANCO: s/d, p. 93). Ao perguntar sobre um abrigo para passar a noite, o narrador homodiegético faz troça do linguajar rural:

> – Vá vossemecê por esse quinchoso abaixo; lá ao fundo carregue à sua esquerda e salte um portelo que não tem que errar. Vossemecê vai rebentar mesmo à porta do Tio João Barroso.
> – Rebentar?! – articulei eu, assustado da profecia.
> – Sim, à porta do Tio João Barroso, que é o lavrador maior da freguesia.
> *Rebentar*, felizmente, era sinônimo de sair ou chegar.
> Rebentei, pois, à porta... (CASTELO BRANCO: s/d, p. 93, grifo do autor).

A vida rural do protagonista de *Impressão Indelével* é também ridicularizada no relato de suas traquinagens quando jovem: "dava muitos tiros às galinholas e perdizes; porém, louvado seja Deus, não me dói o remorso de ter matado uma!" (CASTELO BRANCO: 1967, p. 49). A irmã "cortava-me o rasteiro vôo escondendo de mim a clavina, o polvorinho, e os salpicões, e a broa, e a cabacinha da aguardente" (CASTELO BRANCO: 1967, p. 49-50). Na faculdade de medicina, o personagem conta que "fiz ato de anatomia, e fui premiado com um indulgente *R*" (CASTELO BRANCO: 1967, p. 55). Dias depois, quando é chamado por seu cunhado para desenterrar o cadáver da moça que amava, o cômico de sua inépcia é retomado; ao ser inquirido se sabia "alguma coisa de anatomia", o personagem responde: "eu fiz um exame" (CASTELO BRANCO: 1967, p. 57). O simples fato de o esqueleto de sua amada servir de adorno ao consultório de seu cunhado é um índice da comicidade que o tétrico possui no conto. A descrição prosaica da anatomia desse esqueleto contrasta com a frase poética com a qual ela é rematada, que acaba soando como falsa:

> A caveira é duma alvura de jaspe. Os dentes conservam o verniz do esmalte. As falanges daquelas mãos que eu beijava não têm a mais pequena mancha. O seio onde lhe bateu o coração está vazio; todavia a simétrica inserção das costelas fez-me lembrar a cúpula duma urna, onde um anjo do céu veio buscar um coração que não era de cá. (CASTELO BRANCO: 1967, p. 61)

A morbidez cômica também está presente em *Maria! Não me mates...* Na passagem em que "o regedor escavando no lar achou a cabeça e os pedaços da cara; perguntou a Maria José se conhecia aquela cabeça", a filha assassina "respondeu comendo melancia com pão: – *Conheço, é de minha mãe!!*" (CASTELO BRANCO: 1991, p. 25, grifo do autor). O final de *A Caveira*, por sua vez, apresenta um diálogo entre narrador e narratário, questionando, de forma jocosa, o amor do velho que preserva o crânio de sua amada da juventude numa redoma, contrastando com o tom sombrio de seu relato:

> Pergunta-me uma senhora de crítica muito fina:
> – Como se explica o casamento de D. João de Noronha, aos 86 anos de idade, com uma donzela sua contemporânea?
> – De uma maneira muito simples. As núpcias de D. João não podem considerar-se físicas nem morais.
> – Absurdo! – replica a espirituosa dama.
> – Está enganada, minha senhora. D. João tinha uma pequena fortuna, e queria deixá-la a uma criada, que o servira desveladamente toda a sua vida. D. João encarava filosoficamente as fórmulas sacramentais do casamento. Achava-o utilíssimo como carimbo de contrato civil. (CASTELO BRANCO: 1991, p. 411)

O prosaísmo desta passagem, além de contrastar com o enredo de amor sentimentalista, traz também uma crítica velada à hipocrisia social, que convivia o tempo todo com casamentos baseados em contratos financeiros, mas não admitia essa prática – ao contrário do personagem da história, que a deixou às claras. A própria literatura é também alvo de riso neste conto. Em seu prefácio, o narrador camiliano afirma que se inspirou na

província para escrever o livro – "em poucos dias colhi apontamentos para longos trabalhos de muito proveito estético, plástico, artístico, e não sei mesmo se cúbico, anômalo e híbrido" (CASTELO BRANCO: 1991, p. 395) –, parodiando o linguajar da crítica literária.

Em *História de uma Porta*, o narrador homodiegético também zomba da inutilidade e do enfado que certa literatura provoca, ao explicar que encontrara no quarto vários livros, dentre os quais as "*Peregrinações de Fernão Mendes*, que levei comigo, para, como de fato, adormecer na primeira página, e dois in-fólios com os quais fiz travesseiro" (CASTELO BRANCO: s/d, p. 95). Em outra obra, *O Que Fazem Mulheres* (1858), Camilo apresenta em seu prefácio uma paródia explícita do romance *negro*, mostrando o seu olhar crítico perante esse tipo de literatura:

> É uma história que faz arrepiar os cabelos.
> Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demônios.
> [...] Isto sim que é romance.
> [...] Escreve-se esta crônica enquanto as imagens dos algozes e vítimas me cruzam por diante da fantasia, como bando de aves agoureiras, que espirram de pardieiro esboroado, se as acossa o archote dum fantasma.
> Tenebroso e medonho! É uma dança macabra! um tripúdio infernal!
> [...] Há aí almas de pedra, corações de zinco, olhos de vidro, peitos de asfalto?
> Que venham para cá.
> Aqui há cebolas para todos os olhos;
> Broca para todas as almas;
> Cadinhos de fundição metalúrgica para todos os peitos.
> Não se resiste a isto. Há-de chorar toda a gente [...]. (CASTELO BRANCO: 1983, p. 1231-1232)

Macedo também faz uso da paródia à atmosfera tétrica do romance *negro* no primeiro capítulo de *A Misteriosa* (1872):

> Sobretudo depois da imigração franco-alcaçarina há mesmo um abismo de perdições sucessivas, e uma fonte de contágio de combustões.
> [...] Exemplo: o *caso* que agora vou referir com toda a verdade. [...] Debaixo do ponto de vista da literatura, o *caso* pode tanto pertencer à escola clássica, como à romântica e à realista. Há de tudo nele, e principalmente o romanesco e o maravilhoso...
> É [...] essencial [...] que não se suponha que tudo correu de princípio a fim à sombra da noite ou à distância e à luz equívoca do gás; não! [...] Ainda neste ponto há de tudo nele, luz do dia, gás à noite, penumbra e sombra... e por conseqüência a escola clássica aos raios de sol, a romântica à luz do gás e a realista no escuro...
> [...] Daí em diante o romanesco e o maravilhoso... a ação a desenvolver-se em confeitarias... em passeios... em torno da estátua eqüestre da Praça da Constituição... e a noite... e o mistério... e um carro de aluguel... e as

> contradições da lógica... e a imaginação... e os prelúdios... e o desconhecido... e o véu e o mais... e o menos...
> Oh! [...] Foi um verdadeiro romance na vida real... Não; romance não, foi comédia... também não foi comédia; nem uma coisa, nem outra; foi o diabo!... eis aí a verdade.
> Foi o diabo.
> Mas façam de conta que é romance; quero ser protagonista. (MACEDO: s/d, p. 11-12, grifo do autor)

Segundo Filipe Furtado, "nas narrativas fantásticas, espera-se do ator-testemunha que, perante uma ocorrência meta-empírica, fique aterrado ou, no mínimo, perplexo – nunca divertido" (FURTADO: 1980, p. 52). Como vimos nos exemplos citados de Camilo e Macedo, o cômico predomina sobre as cenas de acontecimentos sobrenaturais, havendo, na maioria das vezes, um comportamento jocoso do narrador ou do personagem perante o ocorrido. Para Furtado, tal característica enfraqueceria a construção do fantástico nessas narrativas, pois "contribuiria para desfazer a ambigüidade essencial ao gênero" (FURTADO: 1980, p. 52).

A Luneta Mágica e *O Fim do Mundo*, por sua vez, além de serem narrativas cômicas, possuem outra característica que constituiria um desequilíbrio para a construção do fantástico: o seu sentido alegorizante, pautado na "instauração no texto de figuras claramente alusivas a qualquer aspecto da realidade econômica, social ou cultural contemporânea da ação" (FURTADO: 1980, p. 91), no caso, a crítica à política nacional e à sociedade oitocentista fluminense. Já em *O Esqueleto*, obra na qual predomina o tom sério, outro fator seria decisivo para esse enfraquecimento: a evidência de o elemento estranho surgir somente no final do romance e nele ter um papel secundário – uma vez que o que aparece em primeiro plano na obra é a crítica social que acompanha a construção das personagens envolvidas na história de adultério e casamento por interesse. De acordo com Furtado,

> à narrativa do gênero interessa sobretudo o que acontece (muito em particular, a subversão do real) e só subsidiariamente a quem acontece ou quem, em última análise, possa ter dado origem ao acontecido. Isto porque, no fantástico, as personagens destinam-se fundamentalmente a servir de ação e a fazer ecoar a perplexidade perante ela, não a ser caracterizadas por seu intermédio. (FURTADO: 1980, p. 90-91).

Dessa forma, sob esse ponto de vista, as obras citadas neste artigo seriam consideradas exemplos falhos da utilização do fantástico por seus autores. Haveria, por outro lado, outra forma de vislumbrá-las: em vez de defeituosas, as narrativas camilianas e macedianas poderiam ser consideradas subversões aos pressupostos vigentes do gênero. Através de uma aparente adesão ao modelo, com o intuito de atender às demandas do público leitor – a literatura fantástica e o romance *negro* eram chamarizes para a venda das obras –, esses escritores propunham ao mesmo tempo uma subversão desse mesmo modelo, produzindo, como Silviano Santiago explica, um "movimento de desvio da norma, ativo e

destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo" (SANTIAGO: 1978, p. 18).

Ainda que Santiago estivesse se referindo à América Latina, podemos abranger a sua análise para a situação de nossa ex-metrópole: no século XIX, Portugal também era consumidor dos folhetins importados da Inglaterra e, principalmente, da França, havendo também nesse país uma "guerrilha discursiva" "contra a avalanche de obras originais ou traduzidas que vinham de Paris" (OLIVEIRA: 2008, p. 177). Além disso, como afirma Maria Fernanda de Abreu, "dada a condição tardia do Romantismo português, talvez não fosse ousado dizer que uma parte importante da produção romântica portuguesa é intrínseca e, inevitavelmente, paródica" (ABREU: 1997, p. 408). Nesse sentido, a defesa de Santiago, de que "o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, se propõe antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão" (SANTIAGO: 1978, p. 23), é pertinente tanto para a ficção macediana como para a camiliana.

Assim sendo, foi nosso objetivo aqui discutir alguns elementos divergentes e convergentes de uma parte da produção de dois importantes escritores do século XIX, pouco trabalhada por seus críticos: a narrativa fantástica. Principais nomes da ascensão do romance em Portugal e no Brasil, Camilo e Macedo podem vir a trazer luz aos estudos oitocentistas em língua portuguesa, mostrando, em suas obras, que parte daquilo que se considera defeito de imitação traria, de fato, "uma outra mensagem, uma mensagem invertida" (SANTIAGO: 1978, p. 24). É o que pretendemos investigar.

Referências:

ABREU, Maria Fernanda de. Paródia. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 405-408.

CASTELO BRANCO, Camilo. Cenas contemporâneas. In: *Obras Completas*. 14. vol. Porto: Lello & Irmão, 1991, p. 393-411.

_____. *O Esqueleto*. Lisboa: Livraria de Campos Junior, 1865.

_____. História de uma porta. In: *Noites de Lamego*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s/d, p. 93-99.

_____. Impressão indelével. In: *Duas Horas de Leitura*. 8. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

_____. Maria, não me mates, que sou tua mãe!. In: *Maria, não me Mates, que sou tua Mãe!; O Cego de Landim*. São Paulo: Loyola; Giordano, 1991, p. 1-26.

_____. O Que Fazem Mulheres. In: *Obras Completas*. 2. vol. Porto: Lello & Irmão, 1983, p. 1227-1372.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dir.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. vol., 2. ed. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/DNL/Academia Brasileira de Letras, 2001.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MACEDO, Joaquim Manuel de. O fim do mundo. In: *Os Romances da Semana*. 4. ed. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1902, p. 41-76.

_____. *A Luneta Mágica*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *A Misteriosa*. Rio de Janeiro: Ocidente, s/d.

OLIVEIRA, Paulo Motta. A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais. In: *Veredas*, Santiago de Compostela; Galiza, 10. vol., p. 173-181, dez. 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O "Horror" na Literatura Portuguesa*. Amadora: Biblioteca Breve, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

"HERBARIUM": SOMBRAS E ASSOMBROS EM LYGIA F. TELLES

Marcelo de S. PEREIRA (UERJ) *

O insólito assombrado

Dize-me o que lês e direi o que escreves. Em vários depoimentos e entrevistas, Lygia Fagundes Telles faz questão de assinalar a importância que as histórias incríveis-fantásticas-extraordinárias tiveram no seu processo de formação como escritora. As histórias do Livro dos Fantasmas e as histórias de almas penadas contadas pelas pajens, foram a centelha inicial que desencadeou o desejo da ouvinte-leitora de mudar de lado, de passar de receptora para produtora de histórias: "Eu só escutava, ouvidos e olhos bem abertos. Isso até que chegou a noite em que também comecei a inventar" (TELLES, 2002, p.106).

A invenção de Lygia, enriquecida ao longo do tempo com a leitura de uma infinidade de outros gêneros, resgata e ao mesmo tempo transcende o insólito das histórias fruídas na infância. Mais do que as assombrações em si mesmas, o que interessa a Lygia é a exploração dos abismos da psique humana a partir de sua assombrosa ambigüidade. Embora seja relativamente de fácil percepção, o insólito pode se tornar um desafio quando é submetido a uma tentativa de caracterização. No caso de Lygia, o insólito se aproxima do conceito de Unheimlich de Freud.

No texto Das Unheimlich, de 1919, traduzido no Brasil como "O estranho", Freud faz uma visita à ficção com o intuito de estudar um tema que seria importante para o seu trabalho clínico. Ele começa fazendo uma análise semântica da palavra Unheimlich a partir de seu antônimo heimlich, que significa doméstico, familiar, íntimo, amistoso, etc, mas que também pode sofrer uma extensão semântica, vindo a significar aquilo que é escondido, oculto da vista, sonegado aos outros. Ao passar em revista os significados de Unheimlich, Freud chama a atenção para o fato de que essa palavra só é contrária do primeiro sentido de Heimlich mas não do segundo. Ou seja, há uma proximidade entre o significado de Unheimlich e o segundo significado de Heimlich. Em resumo, Freud acaba constatando que em algum momento heimlich e unheimlich deixam de ser palavras antônimas e tornam-se sinônimas. O próprio tradutor brasileiro reconhece a dificuldade de traduzir a palavra Unheimlich e explica a sua opção pela palavra "estranho". Uma outra tradução possível para Unheimlich seria "insólito". Nadiá Ferreira, em recente artigo, argumenta que "O estranho como duplo (...) do insólito é sua réplica (FERREIRA, 2009, p.107).

Fazendo uma leitura pessoal de Schelling, Freud caracteriza o Unheimlich como aquilo que deveria ficar em segredo mas que foi revelado. O Unheimlich é aquilo que assusta, inquieta ou perturba não por ser desconhecido, pelo contrário: a inquietação ocorre por derivar de uma fonte familiar. "esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo

* Doutorando em Literatura Comparada (UERJ)

que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão" (FREUD, 1996, p.301).

A ligação entre o Unheimlich de Freud e o insólito de Lygia pode ser percebida, por exemplo, num conto como "A caçada". Nesse conto, o personagem-narrador , diante da insólita tapeçaria que o fascina, formula um juizo que está muito próximo da caracterização do Unheimlich. Querendo entender a figura do caçador na tapeçaria, que parecia viva, que exige uma interação com o observador, o narrador diz "Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha" (TELLES, 1999, p.64). Ora, o que é a "familiaridade medonha" senão o aspecto paradoxal do conhecido-assustador do Unheimlich?

A familiaridade medonha, perturbadora ou inquietante será o elemento de ligação entre os níveis ficcional e metaficcional, cuja articulação será o foco da leitura do conto Herbarium.

Herbarium": Eros e Tânatos entrevistos nas folhas

Numa entrevista dada na época do lançamento do livro *Seminário dos ratos,* em 1977, Lygia responde à pergunta de Clarice Lispector sobre os temas do livro: "São contos que giram em torno de idéias que me envolvem desde que comecei a escrever, a solidão. O amor e o desamor. A loucura e a morte- enfim, tudo isso que aí está em redor". (TELLES, 2002, p.174). Herbarium é um conto em que são tematizados o amor e a morte vistos, de uma perspectiva insólita, como faces da mesma moeda.

Num sítio moram a narradora, a mãe e duas tias. Chega um primo da narradora que sofre de uma estranha doença. Ele é botânico e coleciona plantas, que depois são catalogadas num herbarium. O primo convoca a narradora para ser seu assistente, e ela, que nutria uma paixão platônica por ele, se dedica de corpo e alma ao trabalho de recolher folhas raras no bosque.Tia Clotilde, que é meio feiticeira, lê a mão do rapaz e faz uma previsão: uma moça bonita iria buscá-lo no fim de semana. Para decepção da narradora, a previsão de fato se cumpre: uma bela moça de cabelos acobreados aparece no sítio. A moça e o primo se preparam para ir embora no trem da tarde. Antes de se despedirem, a narradora entrega ao primo a folha mais misteriosa que conseguiu encontrar.

Pelo resumo do enredo, já se percebe que as referências à entrada no bosque, à tia feiticeira e a uma bela moça misteriosa sugerem uma atmosfera de conto de fada. Entretanto, o bosque não é o bosque encantado; a tia não é rigorosamente uma feiticeira- ele é descrita como meio feiticeira; e a moça bonita dos cabelos de cobre só é misteriosa pelo fato de chegar repentinamente e não sabermos o seu nome, já que a narradora dele não se lembra. Ou seja, trata-se de uma história com uma vaga aura feérica mas plantada numa base realista.

Freud e Todorov em seus estudos do Unheimlich e do fantástico já tinham percebido que histórias em que há o predomínio absoluto do maravilhoso, como os contos de fada, parecem fazer minguar o efeito do insólito ou do fantástico. No caso de "Herbarium", é exatamente pelo fato de não ser um conto de fada, por ter essa base realista que o efeito do insólito se dissemina da narrativa. Isso fica claro, por exemplo, nas reações de Tia Marita e da narradora ao constatarem que Clotilde acertara em sua previsão. Tia Marita reage através do arrepio na pele: "estou toda arrepiada, olha aí, me pergunto como a

mana adivinha uma coisa dessas!". A narradora reage pela palidez: "fez uma pausa para estranhar minha cara branca, e esse brancor de repente?" (p. 45) O arrepio de Marita e a palidez da narradora são indícios da emergência do insólito. Isso porque de acordo com as regras do mundo real não é comum que alguém tenha o mágico poder de prever instâncias específicas do futuro com exatidão.

Sem ser a bruxa ou a maga dos contos de fada, tia Clotilde, que mais parece uma típica tia de cidades interioranas, sabe "ver o avesso das pessoas". O próprio Freud inclui a bruxaria e a magia em sua lista de "fatores que transformam algo assustador em algo estranho" (FREUD, 1996, p.303). Segundo Freud, o estranhamento seria derivado da lembrança de crenças animistas antiquíssimas que foram reprimidas ao longo do trabalho de civilização. O encontro com a fonte do insólito traz à tona essas lembranças que estavam adormecidas mas não extirpadas por completo do psiquismo humano. O poder sensorial de Clotilde remete a um tempo em que a relação entre o homem e a natureza era tão íntima que o conhecimento da realidade- presente ou futura- se dava quase por instinto. As lembranças dessa época ancestral, com certeza lançadas no limbo do esquecimento, tendem a vir á tona novamente, sob a forma de estranhamento.

Principal elemento detonador do insólito na narrativa, a previsão quiromântica de Clotilde desperta a imaginação de todos, principalmente a da narradora. Como todo oráculo, a mensagem que Clotilde lê na mão do botânico é ambígua. A moça bonita que levará o rapaz é apenas isso mesmo ou ela é signo de uma outra coisa que não se mostra com nitidez? Essa dúvida acompanhará a narradora e fará com que ela leia nas folhas que colhe no bosque mensagens igualmente ambíguas.

Num primeiro momento, a narradora entende a previsão como a chegada de uma rival, que poderia roubar o seu objeto amoroso. Como se quisesse marcar território, ela se esmera em chamar a atenção do primo, através de seu trabalho de assistente. Na verdade, o trabalho de assistente se confunde com o de mensageira. As folhas que a narradora campeia para o primo são como cartas que ela lhe entrega contendo mensagens que precisam ser lidas com cuidado. De sua incursão no bosque, traz uma folha de hera, que tem o formato de um coração. É como se levasse uma carta anunciando ao primo a chegada do amor. O primo espeta a folha no suéter, depois de beijá-la. Nesse primeiro momento, a figura da moça é apenas uma imagem e está associada a Eros.

No dia seguinte, porém, tudo mudo de figura. Em nova incursão no bosque, a narradora encontra uma folha, de formato muito diferente da hera cordiforme. A exótica folha tem o formato de uma foice. Além disso, é uma folha salpicada de pontos vermelhos que lembram manchas de sangue. A natureza em suas idiossincrasias fez coincidir o formato e a aparência da folha com o mítico alfange da morte. Essa nova descoberta provoca uma alteração na leitura que a narradora faz da previsão. A rival que viria levar o primo amado não seria uma namorada, mas a própria morte. A descoberta faz com que a narradora reavalie o seu papel de mensageira: ao invés de levar a boa-nova da chegada de Eros, ela leva para o primo o bilhete de Tânatos. "Fui andando solene porque no bolso onde levara o amor levava agora a morte" (p. 44).

Ao chegar em casa, a narradora constata que a tia acertou a previsão. O insólito não é provocado pelo fato de a moça ser desconhecida, mas, ao contrário, por ela ser estranhamente familiar. Na perspectiva da narradora e talvez apenas na sua perspectiva, a

moça recém chegada é a personificação da morte. Não há nada mais Unheimlich do que a morte. Ela é o ápice do familiar e do estranho. É familiar porque O ser humano convive intimamente com ela e sabe que ela é o destino comum a todos. Embora remeta a uma experiência cotidiana, a morte desafia a compreensão do sujeito, uma vez que ninguém tem condições de ter uma noção exata do que ela seja. Como a morte torna inertes o corpo e o discurso, o conhecimento mais exato sobre ela enterra-se junto com aquele que a experimentou. Para os que ficam, a morte desperta a sinistra sensação de familiaridade medonha.

O mais interessante é que a ideia de morte parece estar mais na cabeça da narradora. Como a narrativa é conduzida por um narrador autodiegético, todas as informações que chegam ao leitor são filtradas pela ótica da narradora. A rigor, a previsão de Clotilde só diz que uma moça viria buscar o botânico. Em nenhum momento Clotilde usa a palavra morte no seu texto oracular. É a narradora que vai recolhendo a seu próprio modo os indícios e com eles vai montando um quebra cabeça: o álbum provisório onde são guardadas as folhas tem uma capa preta; o primo sofre de uma vaga doença que o fazia cambalear e encontra-se num estado de convalescência; as mãos dele são comparadas a esqueletos de ervas; tia Marita ao se referir às propriedades soníferas do chá de tília que faz para o rapaz diz que ele iria dormir feito uma pedra; quando a moça chega ao sítio para levar o primo, a mesma tia Mariata diz "Acho que vamos perder o nosso botânico".

As conotações fúnebres sugeridas pela cor preta e pela referência à palavra esqueleto; a frase feita "dormir feito uma pedra"; o significado do verbo "perder" quando tem por objeto uma pessoa; a iminência da queda sugerida pelo verbo "cambalear", todos esses indícios apontam para a percepção da morte iminente do primo, mas nada garante que eles não passem disso: apenas indícios. A narrativa toda está sob o signo da ambigüidade: cabe ao leitor compartilhar do ponto de vista da narradora, refutá-lo ou até mesmo aceitá-lo como indecidível.

Folhas de plantas e de papel: a escrita metaficcional

Além de funcionar como um mecanismo resgatador da estranheza do mundo, não é incomum que o texto insólito volte-se igualmente para a sua própria estranheza enquanto artifício. Se o insólito, tal qual o Unheimlich, é aquilo que deveria ficar escondido mas que veio à luz, podemos associá-lo ao mecanismo metaficcional. Ao trazer à tona a revelação de sua própria construção enquanto artifício, isto é, ao expor a sua própria ficcionalidade, o texto insólito provoca o seu próprio estranhamento.

Há no conto Herbarium elementos que permitem uma leitura metaficcional. Além de contar uma história em que o amor e a morte são intercambiáveis, a narradora também dá pistas de que o que ela está fazendo é uma refelxão sobre a própria arte de narrar. É como se ela dissesse ao leitor: essa história que eu te contei só produziu os efeitos que produziu porque ela é um artifício produzido pela manipulação do imaginário. Para o leitor, a sensação do insólito que já havia sido experimentada no nível narrativo ganha um correspondente no nível metanarrativo. Diante das insinuações da narradora de que o que ela conta está envolvido na invenção, o leitor pode se perguntar: como é possível ter

reações reais produzidas por algo que a princípio não tem nada de real? Como é possível ser afetado por simples palavras lançadas no papel?

A narradora não esconde que sempre teve uma compulsão pela mentira. Mais do que o aspecto moral da mentira, o que é enfatizado por ela é o seu aspecto criativo. A mentira é uma forma de driblar a banalidade do mundo. Diante da obsessão do primo pela verdade, diz a narradora: "a verdade era tão sem atrativos como a folha da roseira, expliquei-lhe isso mesmo, acho a verdade tão banal como esta folha" (p.42). A declaração da narradora deixa entrever preocupações que são próprias do trabalho do escritor de ficção. É próprio do ficcionista tratar a mentira Carlinda Nuñez, explorando a constelação etimológica da palavra mentira, conclui que "a mentira em sua origem, é mais produtiva que a verdade, pois sustenta a própria dinâmica do pensar (em alemão, meinen), que veritas, ao se consolidar, bloqueia." (NUÑEZ, 2005, p.34). O ficcionista precisa ter uma noção dos graus de engajamento que ele quer que a sua escrita tenha com o real, para que ele possa criar os efeitos mais interessantes da proximidade ou afastamento.

Mais do que uma mentirosa, a narradora é uma contadora de histórias que quer ter a atenção do ouvinte ou leitor, pois ela sabe que nas histórias a possibilidade de criação de um vínculo poderoso entre aquele que conta e aquele que ouve. "Mas era preciso fazer render o instante em que se detinha em mim, ocupá-lo antes de ser posta de lado como as folhas sem interesse, amontoadas no cesto. Então ramificava os perigos, exagerava as dificuldades, inventava histórias que encompridavam a mentira." (p.42) Através da invenção de histórias, a narradora busca seduzir o primo, do mesmo modo que o escritor busca seduzir o leitor.

> "Os leitores pedem explicações, são curiosos e fazem perguntas. Respondo. Mas se me estendo nas respostas, acabo por pular de um trilho para outro e começo a misturar a realidade com o imaginário, faço ficção em cima de ficção, ah! Tanta vontade (disfarçada) de seduzir o leitor, esse leitor que gosta do devaneio. Do sonho. Queria estimular sua fantasia mas agora ele está pedindo lucidez, quer a luz da razão.". (TELLES, 2002, p. 121)

A metaficcionalidade do texto deixa-se perceber, de uma forma mais sutil, pela preponderância imagética que as folhas têm na narrativa. O título- Herbarium- já chama a atenção para a relação entre o universo botânico das folhas e o mundo dos livros. O herbarium é uma espécie de livro dentro do qual guardam-se exemplares de vegetais para serem catalogados. É também o nome que se dá ao local onde são reunidos todos esses livros, cuja organização lembra uma biblioteca. Embora os herbários visem normalmente à catalogação da espécie vegetal como um todo (raiz, caule, folha, flor e fruto), o personagem concebido por Lygia parece mais interessado com uma parte específica das plantas, que é a folha.

A polissemia da palavra "folha" remete ao mesmo tempo para as folhas das plantas e para as folhas dos livros. Embora a ideia do livro eletrônico pareça estar se difundindo, ainda hoje ler está muito associado a folhear, manusear folhas de papel. Há uma interessante correspondência entre as folhas de um livro e as folhas das plantas. Quem lê um livro lê, simbolicamente, as folhas das plantas e das árvores da natureza. A ideia de um

herbarium potencializa essa ideia. O herbarium é um livro composto de folhas de plantas paginadas.

As folhas que são selecionadas e guardadas nas páginas do herbarium podem ser lidas como metáforas do texto. Não apenas porque juntas compõem um livro, mas porque cada uma carrega em sua superfície mensagens que pedem para ser decifradas. As folhas que a narradora colhe no bosque e entrega ao primo não são descritas como superfícies lisas. A folha de hera tinha "nervuras trementes se abrindo em leque até as bordas verde-azuladas". A folha em formato de foice exibia "o verde do dorso com pintas vermelhas irregulares como pingos de sangue". É a observação atenta desses detalhes-guiada pela intuição- que permite a narradora decifrar mensagens que extrapolam o domínio botânico. Na folha de hera ela lê o amor, na folha em forma de foice ela lê a morte. Na folha de malva-maçã ela lê a suavidade das carícias. Ou seja, assim como o texto desvirgina o branco do papel dotando-o de discurso, as texturas e particularidades morfológicas das folhas também as fazem falar. Tanto o texto escrito quanto as folhas das plantas são mensagens para quem os saiba ler.

O jogo metafórico que une as folhas das árvores com as folhas do papel, fica ainda mais enriquecido quando a essas duas imagens se junta a imagem das mãos. Para a narradora, a folha mais interessante é a folha humana que é a palma da mão. Folha de planta, folha de papel e a palma da mão: superfícies que demandam leituras. No texto, o encontro dessas imagens se dá no momento em que a narradora, ao invés de observar uma folha de roseira através da lupa, prefere observar a mão do primo. É nesse momento que a metaficcionalidade do texto brota em todo seu vigor:

> Ele me deu a lupa e abriu a folha na palma da mão: "Veja então de perto." Não olhei a folha, que me importava a folha? "Olhei sua pele ligeiramente úmida, branca como papel com seu misterioso emaranhado de linhas, estourando aqui e ali em estrelas.". (TELLES, 1998, p.42)

As referências à brancura do papel e ao emaranhado das linhas não deixam dúvidas quanto à camada metaficcional do conto.

O conto se encerra com o gesto da narradora de entregar ao primo a folha em formato de foice. Na perspectiva da narradora, esse gesto equivale à entrega da mensagem de morte, que ela só à custa de muita insistência, decide franquear ao primo. Esse gesto, entretanto, também pode ser lido metaficcionalmente como a entrega final do texto ao leitor. É como se a narradora dissesse: o meu trabalho terminou- toma que o texto é teu. Faça com ele o que bem quiser. È esse sentido de oferta do texto ao leitor que é destacado por Silviano Santiago em sua análise da narrativa curta de Lygia: "Lygia ensina que a intriga ficcional tem de ser engenhosamente derrapante na troca com o leitor. Ela é gesto de disponibilidade e de oferta." (SANTIAGO, 2006, p.196).

A pergunta que, com certeza deve ter se instalado na mente do primo é a mesma que vai se impor em toda a sua perplexidade na mente do leitor: e agora, o que fazer com essa folha? Como devo lê-la? Quanto maior a reflexão, maior a satisfação da narradora e da autora.

Referências:

FERREIRA, Nadiá Paulo. “O insólito é o estranho”. In: GARCÍA, Flávio e MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Obras Completas*, Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996

NUÑEZ, Carlinda F. P. “verdades sobre a mentira: meditações insuspeitas sobre *O homem da areia* de Hoffmann”. In: PINTO, Sílvia R. (org.) *Tramas e mentiras*: jogos de verossimilhança. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

SANTIAGO, Silviano. “A bolha e a folha: estrutura e inventário”. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa!.* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

_____. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

_____. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992

REALISMO MÁGICO – DE FRANZ ROH A BOAVENTURA CARDOSO

Márcia Souto FERREIRA (PUC – Minas) *

Resumo:
Acredita-se que, em 1925, o crítico de arte Franz Roh tenha cunhado a expressão "realismo mágico". Com a passagem do termo para o contexto latino-americano, percebem-se várias possibilidades de conceituação. As definições, às vezes, aproximam-se, noutras divergem-se ou ainda abarcam definições de outras espécies de narrativas. O presente estudo constitui uma tentativa de construção de um panorama do uso de diferentes visões sobre o "realismo mágico", desde a segunda década do século XX até a atualidade. A partir da problematização do conceito acima, será feita uma análise de traços do realismo mágico presentes no conto "A árvore que tinha batucada", de Boaventura Cardoso.
Palavras-chaves:
Realismo mágico, insólito, Boaventura Cardoso.

Tradicionalmente, a crítica aponta como primeiro uso do termo "realismo mágico" o livro **Realismo mágico – Post Expressionismo**, de Franz Roh. O livro, publicado em alemão em 1925, foi traduzido para o espanhol em 1927. A obra traz um apanhado histórico das pinturas representativas dos anos 1920 a 1925, além de mostrar a relação existente entre o expressionismo e o que ele chama de realismo mágico. Nas primeiras páginas do livro, o crítico de arte alemão justifica o título: "Con la palabra "mágico", en oposición a "místico", quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él […]" (ROH: 1927, p.11).

Percebe-se, no conceito de Roh, que o mágico encontra-se por trás do mundo representado, ou seja, é intrínseco a ele. A respeito da pintura de Schrimpf, Franz Roh afirma que o artista

> [...] insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigorosamente real, que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea "real", que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu. (ROH: 1927, p.51)

Segundo Roh, o realismo pode ser entendido como uma união da abstração e da projeção sentimental, uma tensão entre a submissão ao mundo presente e a vontade criativa do artista. Diante desse conflito, o miraculoso torna-se visível.

* Mestranda do programa de Pós-graduação em letras - Literaturas de língua portuguesa – PUC-Minas. O presente trabalho foi realizado com bolsa de mestrado concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

O crítico italiano Massimo Bontempelli, citado por Monegal, faz uso do termo "realismo mágico" no sentido de escape ao realismo e "tentativa de superar o futurismo [...] um esforço para sacudir os últimos restos do realismo [...]" (MONEGAL: 1980, p.139).

Passando para a literatura hispano-americana, o conceito de "realismo mágico" sofreu algumas alterações em relação ao proposto pelo crítico alemão. Também é comum que aqui se definam de modo quase idêntico os conceitos de real maravilhoso e realismo mágico.

Alexis Márquez Rodriguez (1982) propõe que se distingam as definições dos dois termos mencionados acima. Segundo esse estudioso, o realismo mágico parte de uma realidade concreta (natural, social, histórica ou psicológica). Por via da imaginação criadora, essa realidade concreta desenvolve-se até alcançar o nível da fantasia. Dessa forma, cria-se uma nova realidade que contraria as leis naturais, a lógica ou o pensamento racional. Ressalta-se, ainda, que nem sempre esse processo de sobrenaturalização da realidade se faz de modo consciente. O exagero e a deformação são artifícios com os quais é transformada uma realidade em mágica. Quando o escritor supõe que o sobrenatural intervenha como força produtora de efeitos que contrariem as leis naturais, a magia faz-se explícita. Por outro lado, quando a força produtora de prodígio não se anuncia de modo expresso, cabe ao leitor o reconhecimento da magia como única explicação. O realismo mágico, portanto, é um procedimento estético elaborado na narrativa.

Irlemar Chiampi (2008) elabora um estudo aprofundado da história do termo "realismo mágico" na América Latina. Acredita-se que Arturo Uslar Pietri tenha sido quem incorporou o termo à crítica novelística hispano-americana em 1948. Uslar Pietri faz as seguintes afirmações: "[...] consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico." (USLAR PIETRI *apud* CHIMPI: 2008, p. 23). De acordo com Uslar Pietri, o narrador, no realismo mágico, pode assumir uma das seguintes posturas: adivinha o mistério que se localiza além das aparências, ou nega o real. Em interpretação da mesma afirmação de Uslar Pietri, Emir Rodríguez Monegal entende que o crítico venezuelano vê que a nova narrativa hispano-americana se propõe "apenas a corrigir algumas limitações mais óbvias do realismo" (MONEGAL: 1980, p.130), dando a ele uma dimensão misteriosa, poética ou mágica.

Em conferência nos Estados Unidos, em 1954, Angel Flores afirma que o realismo mágico é obtido com a naturalização do irreal. Já Luis Leal (1967), voltando-se para a nova novela hispano-americana, postula que o realismo mágico não se pauta na criação de mundos, mas na descoberta do misterioso nas coisas e nas ações humanas.

No capítulo intitulado "O mágico e o maravilhoso", Chiampi (2008) demonstra sua preferência pelo termo "realismo maravilhoso" ao "realismo mágico". Ela justifica a preferência, argumentando que já é consagrado em estudos literários aquele termo, além do fato de que ele "se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista)." (CHIAMPI: 2008, p.43). O termo "mágico" é relativo à outra questão cultural, uma vez que a magia liga-se a campos semânticos referentes à religião, ritos e mitos primitivos. Não se pode ter a magia como produto literário, já que o mágico, como a criação poética, são fenômenos complexos e "qualquer paralelo entre o modo de

conhecimento, intenção ou ritual mágico com a poesia é inoperante." (CHIAMPI: 2008, p.47).

Por outro lado, José Luis Sánchez Ferrer (1990) e Fernando Alegría (1971), entre outros críticos, são autores que utilizam o termo "realismo mágico" de modo a abarcar também o conceito de "real maravilhoso":

> Realismo mágico – Concepto que ha designado una corriente importante de la novelística hispanoamericana. Con él se hace especial hincapié en los aspectos más extraños, fantásticos y folclóricos de la propia realidad latinoamericana. También es conocido como lo real-maravilloso o barroco americano. Entre sus cultivadores destacan Asturias, Carpentier, Rulfo, García Márquez, Lezama Lima y otros. (FERRER: 1990, p.93)

> En el realismo mágico de Carpentier y Asturias, sin embargo, no hay idealización alguna de origen romántico: por el contrario, ese realismo vive de una comprobación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblo y actúan, luego, como mitos desde una subconsciencia colectiva. (ALEGRÍA, 1971, p. 102)

Ambos citam a obra de Carpentier como exemplo de realismo mágico, não distinguindo diferenças entre os conceitos de realismo mágico e de real maravilhoso.

Emir Monegal (1980), prudentemente, acredita que a tentativa de definir obras que fogem a conceituações tradicionais fez com que Pietri (realismo mágico), Carpentier (real maravilhoso americano) e Borges (narrativa mágica ou literatura fantástica) utilizassem nomenclaturas diversas para tratar de fórmulas que em comum apresentam obras que pretendem superar a poética do realismo que dominava a narrativa hispano-americana produzida no século XIX.

A partir da leitura do prólogo que Jorge Luis Borges escreve no romance **A invenção de Morel** (1940), de Bioy Casares, e do texto "A arte narrativa e a magia", também de Borges, é possível verificar a classificação que o escritor argentino faz das narrações: 1. Narração "mimética, realista, psicológica que imita a causalidade natural e que é, portanto caótica, como o mundo real." (MONEGAL: 1980, p. 173-174); 2. Narração "mágica, ou fantástica, que tem, ao contrário, como fundamento a causalidade mágica e que é extremamente rigorosa." (MONEGAL: 1980, p. 174); 3. Narração "maravilhosa, ou milagrosa, em que a causalidade seria sobrenatural, isto é: totalmente arbitrária." (MONEGAL: 1980, p. 174).

Borges (1985) afirma que o universo da magia também é regido por leis naturais e cita alguns exemplos em que a noção de magia não contesta o causal:

> Os feiticeiros da Austrália Central fazem no antebraço um ferimento, deixando o sangue escorrer, para que o céu, imitativo ou coerente, sangre também em forma de chuva. Os malaios da Península costumam atormentar ou insultar uma imagem de cera, para que o seu original pereça. (BORGES: 1985, p.58)

Podemos perceber, portanto, várias possibilidades de conceituação do termo "realismo mágico". As definições, às vezes, aproximam-se, noutras divergem-se ou ainda abarcam definições de outras espécies de narrativas.

As definições de insólito, do que escapa às leis naturais, do "realismo mágico" que se seguem constituem um resumo panorâmico do uso de diferentes visões sobre o "realismo mágico".

> Roh – 1927 – O mágico está intrínseco ao mundo mimetizado na arte. Surge da tensão entre a submissão ao mundo presente e a criação artística.
>
> Borges – 1932 – A narração fantástica é fundamentada na causalidade mágica, que é regida pelas leis naturais.
>
> Bontempelli – 1938 – O realismo mágico é uma tentativa de escape, uma sacudida no realismo.
>
> Uslar Pietri – 1948 – Traz o conceito para o contexto hispano-americano. No realismo mágico, o narrador adivinha o mistério que está além das aparências ou então nega o real.
>
> Flores – 1954 – O realismo mágico é o resultado da naturalização do irreal.
>
> Leal – 1967 – O realismo mágico consiste na descoberta do misterioso nas coisas e nas ações dos homens.
>
> Alegría – 1971 – O realismo mágico trata de feitos históricos que se tornam lendas e que habitam o inconsciente coletivo.
>
> Rodríguez – 1982 – As narrativas do realismo mágico partem de uma realidade concreta e, via criação, inventa-se uma nova realidade mágica. Contrariam-se as leis naturais, a lógica ou o pensamento racional.
>
> Ferrer – 1990 – Aspectos estranhos, fantásticos e folclóricos da realidade latino-americana são matéria de narrativas consideradas seguidoras do realismo mágico.

O insólito, o inusitado, o mágico são muitas vezes componentes da literatura produzida pelo escritor angolano Boaventura Cardoso. No conto "A árvore que tinha batucada", do livro *A morte do velho Kipacaça* (1987), apresenta-se uma árvore mística, Kaála, que se alimenta da força telúrica. Por essa árvore vários caminhantes passavam e deixavam-lhe oferendas, até que um dia homens armados quiseram saquear os presentes deixados nela. Kaála reagiu. A partir de então, toda noite ela agredia quem passava na proximidade dos seus domínios. Diante da impossibilidade de tirar proveito do poder que emana da árvore, a força política vigente tenta dominá-la e destruí-la, uma vez que a árvore não se curvava a ordens. No entanto, não há força capaz de derrubar Kaála.

Irlemar Chiampi (2008), pesquisando o termo "maravilhoso", observa que ele pode ser visto a partir de duas acepções. Em um dos sentidos, "Maravilhoso é o 'extraordinário', o 'insólito', o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano." (CHIAMPI: 2008, p.48). Nessa acepção, maravilhoso está ligado ao humano, mas em um grau exagerado. Maravilhoso, na segunda acepção, "difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos." (CHIAMPI: 2008, p. 48). Nesse sentido, um acontecimento maravilhoso não pode ser explicado baseado na racionalidade. Observa-se que, nesta acepção, Chiampi aproxima-se do conceito de realismo mágico proposto por Rodriguez (1982), em que o sobrenatural intervém como produtor de um feito que contraria as leis naturais, a lógica ou o pensamento racional.

No conto em análise, o maravilhoso, na primeira acepção apresentada por Chiampi, é a expressão de um exagero, do que vai além do ordinário. A violência executada na repressão à árvore e a quem não obedece às ordens do Administrador é tamanha que se torna algo inacreditável, execrável, *mirabilia*. O cipaio Cinquenta e Um, cujo nome se justifica pela quantidade de "palmatoadas" que ele dava nos presos, é paradigmático desse exagero, detentor de uma violência não raro incontida: "Cinqüenta e Um desconteve: a represa. Desembrulhou então a língua, enfureceu o cavalo-marinho, atiçou a besta e o rio arrastou pedras, cada pedra, pedradas, pedregulhos e rebentou então: o dique." (CARDOSO: 1987, p.44).

A árvore, ou o mundo representado por ela, não se subordina às leis da opressão nem da racionalidade, de modo que o insólito, o inexplicável, se manifesta como arma contra os desmandos. Kaála recalcitra, desafiando o poder político.

> Sô Admnistrador, irritado, mandou então pôr cerco na Kaála: a rusga. Nada. (...) Assim então ele resolveu comandar pessoalmente as operações. Se muniu então de armas e cordas e cacetes e mobilizou então cipaios, todos e, à noite, pela calada cercaram a árvore. E com ele também estavam então alguns comerciantes.
> No dia seguinte a notícia: correu. E Sô Administrador estava mal no banco de urgência. (CARDOSO: 1987, p.35-36)

O Padre, representante da religião europeia, também tenta desafiar o poder da magia local, mas não obtém o resultado que esperava: "E nem as benzeduras lhe safaram." (CARDOSO: 1987, p.36). Na excursão que se faz em busca do Velho feiticeiro para derrubar a árvore, também se vê o poder do insólito reagindo ao poder da força da opressão. A viagem que durara duas horas na ida durou dois dias na volta devido ao poder do sobrenatural:

> E Cinqüenta e Um estava mais zangado porque o Velho não queria descer na carrinha. E queria se meter com o Velho e um dos cipaios lhe desaconselhou: cuidado! O Velho tinha poderes. Lhe xingar na mãe dele do Velho eh! podia então piorar a situação.(CARDOSO: 1987, p.41-42)

Na construção do texto, pode-se ler uma reação à dominação. Nele, o insólito instaura-se também como uma aceitação da singularidade do outro. A violência no trato do

Administrador com os cipaios e com os caminhantes denuncia a barbárie de um regime que se nega a aceitar a opacidade própria de cada um. O narrador não induz a uma "compreensão" do que ocorre à noite com a árvore; ele apresenta o sobrenatural, respeitando-o, aceitando-o e não explicando, fazendo, portanto, com que os leitores assumam o inusitado como uma resistência.

Em entrevista à revista Metamorfoses, Boaventura Cardoso fala da presença do realismo mágico na cultura africana:

> (...) realismo mágico faz parte do quotidiano dos africanos. O modo de interpretar o mundo tem nos africanos um quê de magia. O homem africano é crente por vocação, pelo que tem do universo uma visão espiritualista e mística. Ele vive, assim, entre dois mundos – o visível e o invisível – em que Deus é a causa primeira. Deste modo, o realismo mágico para nós africanos, mais do que um simples recurso literário, é o outro lado da vida que engendra afinal uma interpretação cosmogónica do aparentemente irracional. (CARDOSO, 2004, p.190)

Percebe-se, aqui, que a estratégia de lançar mão do insólito, mais que um recurso expressivo, é uma maneira de se apresentar a cultura africana e um modo de ver o mundo. Como Franz Roh, Boaventura Cardoso acredita que o mágico palpita no universo representado, é intrínseco a ele. A *mirabilia* não se afasta da ordem do real, pelo contrário, anexa-se a ele a fim de mostrar o outro lado da razão.

Referências:

ALEGRÍA, Fernando. Alejo Carpentier: realismo mágico. In: ALEGRÍA, Fernando. *Literatura y Revolución*. México: Fondo de cultura económica, 1975. p.90-121.

BORGES, Jorge Luis. A arte narrativa e a magia. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão.* São Paulo: DIFEL, 1985. p.51-60.

BORGES, Jorge Luis. Adolfo Boy Casares. A invenção de Morel. In: BORGES, Jorge Luis. *Prólogos:* com um prólogo dos prólogos. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. p.25-27.

CARDOSO, Boaventura. A árvore que tinha batucada. In: CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça.* Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987, p.29-44.

CARDOSO, Boaventura. Entrevista. *Metamorfoses*, Lisboa, n.5, p.183-192, set. 2004.

CHIAMPI, Irlemar. Avatares de um conceito. Para uma teoria do realismo maravilhoso. In: CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.19-88.

FERRER, José Luis Sánchez. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana.* Madrid: Anaya, 1990.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Para uma nova "poética" da narrativa. In: MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.125-181.

RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. Teoría carpenteriana de lo real-maravilloso. In: RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Cartentier*. México: Siglo Veintiuno Editora S.A., 1982. p.26-51.

ROH, Franz. *Realismo mágico – Post Expressionismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

A HORA DOS RUMINANTES OU O DESASSOSSEGO DO REAL INSÓLITO

Michele Dull Sampaio Beraldo MATTER (UFRJ) *

Resumo:
O romance *A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga, escolhe uma via fantástica para narrar, de forma alegórica, algo bem real: o absurdo do discurso da opressão que tira a liberdade do sujeito e o condiciona ao medo. Este trabalho pretende lê-lo pensando sobre como se revela o *fantástico* adotado pelo autor e objetivando interpretar possíveis níveis alegóricos presentes na narrativa. Ao analisar os diversos comportamentos com os quais os habitantes da cidade de Manairarema lidaram com aquela nova situação, a trajetória de alguns personagens, a perda progressiva dos espaços representativos do indivíduo - a saber, a cidade, a casa, o corpo e a linguagem -, objetivamos recuperar índices que sustentem uma leitura alegórica do texto de *A Hora dos Ruminantes* como um romance que põe em discussão a opressão exercida em atmosferas de regimes totalitários, ou aquela em regimes que muitas vezes não são tidos como totalitários, mas que no fundo também reprimem, já que mantidos pelos interesses das classes dominantes, sempre perpetuados.
Palavras-chave:
Insólito, alegoria, opressão, subversão.

> Qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficcionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma mentira), ou mostrá-la sofrendo resignadamente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado. Um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa."
> José J. Veiga em entrevista a Agostinho P. de Souza
> (SOUZA, 1990, pp. 154,5)

O romance *A Hora dos Ruminantes* apresenta uma cidade, cujos arredores são invadidos por um grupo de homens que se instalam à distância, de forma a serem vistos. A

* Doutoranda em Literatura Portuguesa do programa da Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista do CNPQ. Orientanda da professora Teresa Cristina Cerdeira.

partir de sua chegada, não estabelecem contato imediato com a cidade. Aos poucos, começam a subjugar os habitantes. Depois, a cidade é invadida por milhares de cães, que impedem a continuidade natural da vida ali. Após alguns dias de sofrimento, eles vão subitamente embora, "como que obedecendo um comando secreto"(HR, p. 57) [1]. Passado um tempo, a cidade é novamente invadida, agora por bois, levando os habitantes a uma situação-limite. Quando já não restavam esperanças, vão embora, obedecendo também a uma espécie "de aviso, de chamado"(HR, p. 134). O romance termina com a retomada da vida cotidiana anterior aos fatos.

O *fantástico* aqui se constitui a partir de situações quase insuportáveis a que são submetidos os habitantes acarretando uma mudança total da ordem pré-estabelecida. Publicado em 1966, apresenta um estatuto de realidade diferente do habitual, em que aparecem certos acontecimentos insólitos que fogem à verossimilhança com a nossa realidade circundante, e no qual o peso atribuído à causalidade é abolido ou, ao menos, minimizado. Há três momentos principais em que surge o insólito no texto.

O primeiro se dá na abertura do capítulo "A chegada", quando o narrador afirma que, "ao cair da noite", havia cargueiros descendo a estrada, "quase casados com o azul geral" (HR, p. 9) e homens que estavam na ponte da cidade, percebendo o barulho, se interessaram e resolveram esperar para ver o que era. Passado um tempo, tais homens percebem que os cargueiros não haviam passado por ali, e hesitam diante do fato.

É possível falar de um certo *realismo fantástico* presente no texto, uma vez que os personagens experimentam uma hesitação frente a um acontecimento insólito. É necessário lembrar que não há aqui necessariamente um fato *sobrenatural*. Entretanto, o fantástico moderno não está circunscrito apenas a um fato sobrenatural. Como veremos, os outros dois momentos de ocorrência do insólito na narrativa – a invasão de cães e posteriormente de bois – aproximam-se mais de um sobrenatural hiperbólico, porque gerado mais pelo número excessivo de animais que atingem e oprimem a cidade, que pela impossibilidade verossímil de isso vir a acontecer. Na verdade, o que há no texto é uma tensão estranha desencadeada por uma mudança na ordem habitual da cidade, que gera um clima de hesitação com indagações sobre coisas não conhecidas ou que se mostram obscuras. O clima de desassossego é intenso.

A invasão dos cães é o segundo acontecimento insólito. O narrador adota uma postura de espectador de uma cena trágica, usando uma linguagem dramática associada ao cinematográfico. Ao leitor é permitido assistir como estando diante de um palco em que se representa uma cena de caráter escatológico[2], pois ligada a uma sensação de fim dos tempos:

---

[1] As citações do romance serão feitas sob o código **HR** e referem-se à edição de 1997 (VEIGA: 1997).

[2] Segundo Jacques Le Goff, no verbete "Escatologia" da Enciclopédia Einaudi, 'o termo 'escatologia' designa a doutrina dos fins últimos, isto é, o corpo de crenças relativas ao destino final do homem e do universo. Tem origem no termo grego, geralmente empregue no plural, *ta escháta,* 'as últimas coisas'. (LE GOFF: 1997, p. 425.)

> Portas batiam em toda parte, gente gritava, criança chorava, galinhas em pânico, mães ralhavam, batiam, sacudiam, rezavam, homens iam e vinham correndo, procurando espingarda, garrucha, porrete, outros apenas ascendiam um cigarro e iam para a janela espiar. (...) O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados. (HR, p. 53.)

O fragmento revela um intenso dramatismo que gera no leitor o *pathos* e a comoção diante da cena descrita. A técnica de focalização externa com *justaposição* de *flashs* associados pelo uso do assíndeto, típica da linguagem cinematográfica apropriada pelo literário, amplia a sensação dramática e visual da cena. No cinema, quanto mais numerosos são os cortes (mudanças de enquadramento) mais rápida se torna a ação. É o que se percebe nessa cena, que ganha um ritmo rápido através dos inúmeros cortes e justaposições de imagens, conseguidos através do uso do assíndeto.

A imprecisão dos elementos justapostos sem determinantes (artigos, adjetivos) - portas, gente, criança, galinhas, mães, homens – é resultado de um texto que quer demonstrar a confusão, momento em que a precisão de elementos fica prejudicada. O tempo é apocalíptico, no sentido de que experimenta a destruição de uma realidade antiga com a inauguração do *novo.* Daí, o acúmulo de imagens e sua imprecisão.

O comentário seguinte do narrador convida-nos a novamente associar mais o fantástico do texto de Veiga ao absurdo de uma situação de opressão do que com a existência de um fato sobrenatural em si. As indagações são sobre a "inversão da ordem" estabelecida e não sobre a inverossimilhança dos acontecimentos:

> Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro sem saber o que aconteceria a seguir. (HR, p. 54)

A partida dos cachorros é tão sem causalidade quanto sua chegada. Da mesma forma ocorre com o terceiro acontecimento insólito: a chegada, a permanência e o êxodo dos bois. É interessante, no entanto, que este fato, aparentemente o mais inverossímil para o leitor, não é questionado pelos habitantes e pelo narrador, como se já houvesse uma espécie de naturalização do insólito. Já que não há causalidade para a sua partida, estes um dia poderão retornar, permanecendo assim o efeito do fantástico no sentido do mistério gerado ali, e o desassossego gerado pela incerteza.

De fato, como mostram as palavras do autor recortadas na epígrafe, não interessa confortar o leitor, apascentá-lo com uma certeza de que os indivíduos são capazes de perverter o poder. Mas interessante é gerar a dúvida, sempre corrompedora, e o desconcerto que impulsionará a reflexão do leitor quanto à atmosfera a seu redor.

Diante de uma realidade que é, ela mesma, muitas vezes insólita, já que os discursos velados do poder dominante oprimem sem se deixar ver, o desassossego de um real insólito talvez seja a forma mais fiel de fazer ver, em linguagem, a realidade, para transformá-la.

Apesar de Todorov considerar que a interpretação alegórica do fato sobrenatural inibe a existência do fantástico (TODOROV: 2004, p. 38), entendemos ser possível fazer uma leitura literal (necessária à condição do fantástico) e uma alegórica do mesmo fato,

sem prejuízo de ambas, desde que essa alegoria possa ser sustentada por elementos do próprio texto. José J. Veiga parece escolher a via alegórica, ou ao menos a fabulista, para criar uma literatura preocupada com o social e com o histórico, denunciando não só os efeitos nocivos trazidos pelo novo, ou pelo progresso, como também a opressão exercida por aqueles que detêm o poder.

Percebemos que os elementos referentes ao *novo* estão ligados aos sentidos de opressão, perda da liberdade, perda da condição de indivíduo, isto é, tudo o que ocorre quando regimes totalitários se instalam. Mas a realidade dentro de regimes aparentemente não-totalitários não é muito diferente desta. Por isso, e até por sua imprecisão espaço-temporal, o fato de ter sido escrito durante o período ditatorial militarista brasileiro não torna o texto datado, ou circunscrito à realidade brasileira.

Escolhendo narrar situações aparentemente inverossímeis, o autor hiperboliza uma situação que pode ser lida como o estatuto de poder, que oprime o sujeito, tanto em atmosferas de regimes ditatoriais, quanto em regimes aparentemente democráticos, mas que também tiram a liberdade e pressionam o sujeito, já que estão a serviço de uma minoria dominante e de seus interesses.

Com o intuito de ler os possíveis indícios no texto que provariam uma associação da história com a atmosfera gerada em regimes opressivos, mesmo aqueles com um certo "ar" de democracia, analisaremos o comportamento que demonstram os personagens da cidade de Manairarema naquele tempo. Com a novidade, as pessoas permanecem em vigília, como cães ou outros animais atentos ao seu redor. Porém, depois, tendo reconhecido a indiferença dos novos habitantes, o povo em Manairarema tenta fingir uma ignorância diante do fato.

Há quem elogie aqueles que parecem saber como se impor contra esse elemento estranho, aparentemente ameaçador. Ao mesmo tempo, o narrador não nega a curiosidade dos habitantes em relação àqueles: "A combinação de fingir desinteresse pelos homens enquanto eles não chegassem parece que foi tomada precipitadamente, sem levar em conta a curiosidade do povo em geral." (HR, p. 24).

Diante do comportamento inexplicável dos visitantes e da opressão que passam a exercer aos poucos, fazendo com que mudassem de comportamento homens firmes, como Geminiano, para alguns só é possível agir com conformidade e resignação: "o povo conformou-se em continuar olhando o acampamento de longe." (HR, p. 25).

Parece que faz parte do jogo do poder tentar manter velada a sua intimidade, em outras palavras, não permitir que o outro veja por completo a sua estrutura. Aliás, já aprendemos com Marx que a ideologia se vale de estratégias que permitam manter as diferenças entre dominados e dominantes. No romance, vemos que mais tarde todo aquele fascínio, ou curiosidade, sentida em relação ao outro que se mostra tão diferente, se esvaecem para alguns mais capazes de *ver*, já que o outro se mostra igual, com hábitos e linguagem que apenas merecem o riso escancarado de Apolinário, no episódio em que é chamado para ser interrogado na venda de Amâncio. Os representantes do poder se atrapalham com protocolos sobre como fazer o interrogatório, agem de forma ridícula e risível e, sem conseguirem se entender, acabam liberando Apolinário, que sai da venda consciente do esvaziamento do discurso do poder. O cômico de situação provoca nele o riso, que é quase sempre desmoralizador e transgressor: Esse riso é um dos únicos indícios

de *vida*[3] por parte dos habitantes da cidade, que se mostra sempre muito sombria, desde a abertura do romance[4]. Essa saudável gargalhada dá ao leitor um refrigério na tensão que acompanha, ao mesmo tempo que o convida a observar com humor a crítica feita ao discurso esvaziado do poder dominante.

Segundo Marilena Chauí, é função da ideologia impedir que a dominação e a exploração sejam percebidas em sua realidade concreta, fazendo com que o "legal apareça para os homens como legítimo" (CHAUI: 1994, p. 91). Assim, para os homens da tapera, é preciso ampliar as distâncias a fim de que o povo não perceba que no fundo o outro é um igual, e que este outro apenas se vale de estratégias que permitam a manutenção do seu poder, fazendo com que o dominado aceite com resignação, mesmo que fingida, a dominação que lhe querem impingir. É por isso que a cena do interrogatório de Apolinário é tão interessante, já que desvela aquilo que os representantes de um poder inexplicável quiseram manter escondido, a fim de tornar legítima a sua presença e sua dominação.

Também durante a invasão dos cachorros, houve vários comportamentos. A princípio, as pessoas tentaram espantar os bichos, mas desconheciam os reais meios, já que o poder parecia grandemente numeroso e forte. Mais tarde, aceitam sem revolta aquilo com o qual não sabem lidar, "consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure." (HR, p. 55). Passam até mesmo a tentar agradar os cães. Uma nova ordem se impingia e era difícil de ser aceita por aqueles de boa memória, os que se lembravam de que eles eram os homens e não os animais. Corrido mais um tempo, os homens assimilando ainda mais plenamente aquela situação praticamente inverossímil, e, já criando coragem para saírem de casa desarmados, se divertiam em alimentar os cães, entregando-lhes galinhas, que muitas vezes eram rejeitadas. Os homens é que pareceram ficar "de rabo entre as pernas".

Os cães da cidade também sofreram, e quando atacados "não podiam reagir nem se defender. (...) Eles tinham de correr ou se deixar morder passivamente, se não quisessem levar pauladas." (HR, p. 56). "Qualquer cachorro pelado, sujo, sarnento, contanto que fosse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam." (HR, pp. 56,7). O estranho era ameaçador, mas era falsamente adorado, por desconhecerem os meios de como agir diante dele. Com efeito, as palavras de Veiga recortadas pela epígrafe explicaram por que os personagens são apresentados em situações

---

[3] Outro desses indícios é a relação amorosa de Pedrinho e Nazaré, cuja paixão parece promover uma quebra na tensão do enredo, um momento de lirismo, não com um fim de divertimento do leitor, mas até mesmo como estratégia de verossimilhança, já que, mesmo em tempos de opressão existe o desejo.

[4] Conferir, por exemplo, os significantes que remetem a uma atmosfera sinistra, sombria, negativa, que já na abertura do romance indiciam o tempo de opressão que a cidade será obrigada a viver: "A noite chagava cedo em Manairarema." (HR, p. 9) "Manairarema ao cair da noite – *anúncios, preníncios, bulícios*. Trazidos pelo *vento* que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis *latidos*, *choros* de criança com *dor* de ouvido, com *medo* de *escuro*. Palpites de *sapos* em conferência, *grilos* afiando ferros, *morcegos* costurando a esmo, estendendo panos *pretos*, enfeitando o largo para alguma festa *soturna*. Manairarema vai *sofrer* a noite." (Idem, grifos nossos) "uns homens que estavam na ponte tentando *retardar a noite*" (Idem).

em que não agem, não lutam, não sabem estar ali com quase nada além de pura resignação. Respondendo às críticas que se fizeram ao livro nesse sentido, Veiga demonstra crer no desassossego e na dúvida como melhor condução para a perversão.

Outro comportamento adotado pelos personagens é a escolha por uma postura de alienação que é acompanhada também de uma não-verbalização do fato, que facilitasse o esquecimento: "e quanto menos se falasse neles, mais tempo e mais cabeça sobravam para o capinar diário."(HR, p. 45). Esta alienação é desejada e forjada pela ideologia dominante, para manter o povo afastado das decisões do poder.

Há ainda aqueles que não conseguem mais do que desaprovar em silêncio, o que significa não agir. Para alguns, a coragem de aderir, memo portando máscaras, é melhor que o silêncio de não conseguir se opor:

> Cada um torturado pela sua vergonha particular, ninguém dormiu bem aquela noite, nem mesmo os que se conservaram de lado desaprovando a degradação geral com um simples abanar de cabeça; esses já sentiam que desaprovar em silêncio é pouco menos do que aprovar, e nem tinham o consolo barato dos que tiveram a coragem de aderir.(HR, pp. 57,8)

Resta a muitos apenas o consolo de apelar para o lado mítico, através de orações, ladainhas, pedidos por um milagre, elevando a um plano superior a responsabilidade de algo fazer, já que pelas próprias forças não se sabia como ou se temia.

Entretanto, há aqueles que ousam resistir, às vezes apenas por um pouco de tempo, como é o caso de Geminiano, o carroceiro, com seu "conformismo inconformado" (HR, p. 45) e de Manuel Florêncio, o marceneiro, que não aceitava o fato de "uma pessoa trabalhar obrigada" (HR, p. 64). Porém, o grande exemplo é, sem dúvida Apolinário, o ferreiro, acompanhado também de seu filho, Mandovi. É a atitude de revolta do filho, apanhando coisas ao chão e jogando a esmo, com raiva, em direção aos homens, que traz o pai à narrativa. A princípio todos esperavam que este fosse castigar o filho, mas ele assume que "o que ele fez foi bem feito"(HR, p. 76). Apolinário é exemplo de coragem[5] e ousa até mesmo queimar, sem ler, o bilhete recebido dos homens da tapera. Sabe que não tem nada a explicar a eles, e, se aceita ir ao seu encontro, é somente por uma dívida de gratidão com Amâncio. Ele é, sem dúvida, figura de resistência em meio a tanto conformismo resignado.

Diante da situação de opressão descrita no romance, há aqueles que conseguem burlar os descaminhos do poder: as crianças. Talvez esteja nelas, na sua inventividade, ou na sua ingenuidade (no sentido de não estar já maculada pela ideologia), a esperança de mudança. Elas inventam um jeito de burlar a opressão e andar em cima dos bois, permitindo a comunicação entre parentes e a descoberta de notícias. Trocando de lugar com os adultos, é através delas que Manairarema consegue estabelecer alguma ordem em meio a uma realidade fantasticamente desordenada.

[5] A coragem de Apolinário é desejada por outros: "Com isso a oficina passou a ser freqüentada por pessoas que imaginavam poder apanhar um pouco de coragem conversando com um homem corajoso." (HR, p. 85). Apolinário, sem dúvida, faz jus a seu nome, sendo realmente o raro e divergente em meio aqueles homens que, um a um, sucumbiram.

Com a irrupção do insólito, os habitantes da cidade perdem paulatinamente todos os espaços representativos do indivíduo – a cidade vira outra, a casa já não significa mais um local de abrigo e proteção, o corpo de cada um é reduzido à miséria e à decrepitude higiênica, e até mesmo o uso da linguagem, outro espaço de definição do sujeito, é colocado à prova. O novo ameaçador da ordem tira dos indivíduos todos os seus referenciais de apoio, aqueles que o tornam *ser* no social.

Primeiro é a cidade que se modifica. O personagem Manuel Florêncio, por exemplo, observa-a na sua diferença: "Olhando para cima, para baixo, para as casas em frente, Manuel sentiu que não estava vendo o largo familiar, mas um trecho de outra cidade, remota, inóspita, maligna." (HR, 65). Por ocasião da invasão dos cães, a cidade é agora espaço ameaçador.

Se a cidade é ameaçadora, resta aos indivíduos a esperança de um aconchego no lar. Para Bachelard, a casa pode ser considerada "um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade" (BACHELARD: s/d, p. 30). As pessoas recolhem-se nas casas, pois elas são o único espaço que ainda representam alguma proteção. Não obstante, o espaço de proteção da casa vai aos poucos sendo invadido pela podridão das ruas: "Pelo meio da manhã o cheiro de pelo suado, de urina concentrada, de estrume pisado era tão forte que invadia as casas e obrigava as pessoas a queimarem ervas para espantar a morrinha." (HR, 54).

Por ocasião da invasão dos bois, apesar de mais mansos, muito mais volumosos, nem mesmos as casas representam um abrigo seguro: "De vez em quando uma mulher se levantada depressa e ia correndo à cozinha atender ao choro de uma criança pequena guardada dentro do forno, *único lugar da casa que podia oferecer alguma segurança*." (HR, 122, grifo nosso).

O espaço do corpo também estava condenado. O vestuário, elemento de identificação do indivíduo no público, perde seu sentido: "Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas, as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente." (HR, 126). Não há mais espaço do privado, do individual, talvez a lembrar que é apenas na descoberta de um código de coletividade que será possível reverter a opressão e lutar pelos próprios direitos: "Precisamos ficar muito unidos, compadre."(HR, 70), diz Amâncio.

Conforme nos ensina Mônica do Nascimento Figueiredo (FIGUEIREDO: 2002, p. 10), o corpo é a nossa "primeira morada" e por isso é sobre ele que incide o nosso maior desejo de segurança. Desabrigar os corpos é retirar essa primeira morada e, portanto, a ponte para a aquisição de outras moradas: a da casa, a da cidade e, por extensão, a do mundo. Desabrigar os corpos é desassegurar a direção de si e conseqüentemente impossibilitar o indivíduo de exercer a gestão da própria casa e de participar do governo da cidade. A impossibilidade de estar limpo naquela situação conduz à indignidade de corpos desabrigados e à perda de sua individualidade. Após os bois terem ido embora, é uma alegria retornar aparentemente ao controle de sua casa e, conseqüentemente, de si. Lembramos as palavras do carroceiro Geminiano: "De mudança pra minha casa. Graças a Deus." (HR, 143).

O espaço da linguagem é também afetado por aquela situação extrema, alterando até mesmo a possibilidade de reflexão das pessoas a respeito das situações, o que faz com que,

para o poder, seja mais fácil lidar com aqueles que nada pensam, nada questionam. São muitos os momentos que nos revelam uma perda progressiva da voz pelos personagens, revelando essa preocupante estratégia do poder, interessado em vetar à voz a possibilidade de existir e questionar os desígnios do poder.

Quanto a isso, já vimos, por exemplo, a estratégia adotada por alguns, de não verbalização do assunto para que pudessem esquecê-lo. Outro é o caso de Geminiano, "cada vez mais calado e encolhido" (HR, 49), ou daqueles que "não encontravam muitas palavras de consolo, apenas repetiam" (HR, 47), ou daquela que, por ocasião da invasão dos cães, "se encolhia, guardava as mãos, as pernas, e não achava voz para espantá-lo(s)." (HR, 54).

Há, porém, horas em que o não-falar é a postura mais adequada. Quando os bois vão embora e os habitantes ainda não têm ao certo o futuro, não sabiam se poderiam tirar daquela situação a aprendizagem necessária para seguir com a vida adiante, por isso, "ainda não era hora de falar, de conferir idéias" (HR, 137). Em discurso indireto livre, pergunta-se: "saberiam eles aproveitar certo as lições?" (HR, 137). Note que a situação vivida por eles é uma experiência que visa ao conhecimento - do outro, de si mesmos, da sociedade, do poder dominante -, e, portanto, tem também sentido alegórico.

Ao analisar os diversos comportamentos com os quais os habitantes lidaram com aquela nova situação, bem como a perda progressiva dos espaços representativos do indivíduo, entendemos que *A Hora dos Ruminantes* escolhe uma via fantástica para narrar, de forma alegórica, algo bem real: o absurdo do discurso da opressão que tira a liberdade do sujeito e o condiciona ao medo. A ficção fantástica é produzida com os sentimentos verdadeiros dos homens, a respeito dos problemas da condição humana.

Lutando contra uma atmosfera social cerceadora da palavra, contra os desígnios insidiosos do poder que querem fazer "esconder tudo" e o tornar "cego e mudo", o escritor José J. Veiga subversivamente entrega-nos um texto em que a pena não se faz *muda e queda*, mas se multiplica em palavras e imagens de um desassossego insólito subversivo, porque desconcertante. Assim, quero concluir convidando os versos do escritor português Jorge de Sena (SENA: 1988, p. 42), do poema "Quem a tem...", do livro *Fidelidade*. Não hesito em dizer que a escrita de José J. Veiga demonstra, no seu exercício *estético ético*, concordar com tais palavras, crendo numa "atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor" para que a manutenção da esperança numa atmosfera de liberdade possa permanecer:

> Não hei-de morrer sem saber
> qual a cor da liberdade.
>
> Eu não posso senão ser
> desta terra em que nasci.
> Embora ao mundo pertença
> e sempre a verdade vença,
> qual será ser livre aqui,
> não hei-de morrer sem saber.

Trocaram tudo em maldade,
é quase um crime viver.
Mas, embora escondam tudo
e me queiram cego e mudo,
não hei-de morrer sem saber
qual a cor da liberdade.
9/12/1956

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço.* Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda. s/d.

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia.* Coleção Primeiros Passos – V. 13. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, Junho de 2002. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.

LE GOFF, Jacques. Escatologia. In: *Enciclopédia Einaudi* – 1. Memória – História. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997. pp. 425-57.

SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988. O volume *Poesia II* reúne os poemas dos livros *Fidelidade*, de 1958, *Metamorfoses, seguidas de Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, de 1963, e *Arte de Música*, de 1968.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um Olhar Crítico sobre o nosso tempo.* Uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

VEIGA, José J. *A Hora dos Ruminantes.* Romance. 32ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura fantástica.* 3ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

A PRESENÇA DO INSÓLITO NO CONTO "A FUGA", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Natália Corrêa NAMI (UERJ) *

Resumo:
Objetiva-se com este estudo investigar em que medida o fantástico, ou insólito, manifesta-se no conto "A Fuga",[1] de Lygia Fagundes Telles, à luz dos conceitos de Todorov, que define o fantástico como "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural"[2]. Analisaremos, portanto, a hesitação experimentada pelo protagonista, Rafael, em acreditar que havia, de fato, morrido, e as manifestações dessa hesitação sob a forma de negação e esquecimento. Devido ao fato de a informação sobre sua morte ser revelada ao leitor apenas ao final, procuraremos justificar a presença do fantástico no decorrer do texto através de imagens recorrentes ("a nebulosa espessa", "os rostos gasosos"), que sugerem o insólito sem, entretanto, antecipá-lo. Finalmente, em virtude do elemento sobrenatural em seu fecho, sugeriremos classificar o conto como fantástico-maravilhoso.[3]

Considerações Iniciais

A temática do fantástico[4] – ou insólito – não é rara na obra de Lygia Fagundes Telles. Ainda que nos mecanismos internos de sua escrita, que trata com leveza assuntos muitas vezes trágicos – como a morte ou a gravidade de uma doença –, não predomine o

---

* Estudante do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Pesquisadora da obra de Lygia Fagundes Telles, sob a orientação da Profa. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. Autora do livro de contos *O Pudim de Albertina*, Editora 7Letras, 2008, e do romance *O Contorno do Sol,* Editora Rocco, 2009.

[1] TELLES, Lygia Fagundes. "A Fuga" In: *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991. p.81-91.

[2] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Maria Clara Correa Castello. p.31

[3] "Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural." *Idem, ibidem.* p. 58.

4 (No decorrer deste estudo, nos utilizaremos de vocábulos como fantástico com base nos conceitos de Todorov, que define o fantástico como "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural".[In: TODOROV. *Opus. cit.* p.31])

fantástico como gênero, este traço está presente, de forma mais ou menos acentuada, em vários de seus contos.

Em "As formigas"[5], por exemplo, além de encontrarmos o fantástico no tema central do conto – a reconstituição de um esqueleto de anão por milhares de formigas –, também o percebemos em diversas recorrências na estrutura formal do texto. Descrições carregadas de expressões indiciais que remetem ao sinistro e ao sombrio, como "era quase noite", "velho sobrado", "escada velhíssima cheirando a creolina" e "unhas aduncas", preparam o terreno para o acontecimento que se poderá interpretar como sobrenatural. Outras alusões, ainda que indiretas – como o estereótipo da bruxa, por exemplo, implícito na descrição da proprietária da pensão onde se hospedam as primas –, facilitam da mesma maneira a entrada no ambiente fantástico.

Essas descrições e alusões não são incomuns noutros textos – a que se poderá denominar fantásticos – em nossa literatura. Constrói-se, em muitos deles, uma atmosfera que pode ser comparada ao mundo nebuloso dos sonhos ou às sombrias florestas dos velhos contos de fadas. Em seu texto "O Vôo da Madrugada"[6], Sérgio Sant'Anna menciona os "devaneios noturnos" e utiliza palavras como "aterrorizante", "mistério" e "bizarro", além de colocar *sob suspeita*, aos olhos do leitor, o relato do narrador, que ingeriu "dois comprimidos" e poderá, sob efeito deles, misturar elementos do imaginário à sua narrativa do suposto real.

De forma similar, Álvares de Azevedo ambienta seu clássico "Noite na Taverna"[7] numa tasca onde amigos embriagam-se e narram suas estranhas histórias repletas de elementos do sobrenatural. Escuros recantos na Europa, noites frias e cemitérios permeiam a narrativa, que apresenta mistérios e aparições de presumidos fantasmas. N'"A Terceira Margem do Rio"[8], a ambientação escolhida por Guimarães Rosa é o rio em torno do qual acendem-se fogueiras e entoam-se rezas, o que sugere um cenário de solidão e abandono, propício ao fato insólito que ali se dará – a decisão da personagem de construir para si uma canoa e nela morar, dia e noite, sem nunca mais voltar à casa.

Outros contos de Lygia Fagundes Telles, nos quais o fantástico pode ser apontado, confirmam essa atmosfera própria à presença do extraordinário. Em "Natal na Barca"[9], tudo em redor da embarcação era "silêncio e treva", e a narradora sentia-se "bem naquela solidão." Ao final do conto a criança que parecia morta – na visão da narradora-protagonista e, por conseqüência, na do leitor – abre os olhos e boceja, o que suscita a dúvida: teria ou não havido o "milagre" do ressuscitamento? "As histórias apavorantes das

---

5 TELLES, Lygia Fagundes. "As Formigas" In: *Pomba Enamorada ou Uma História de Amor e outros contos escolhidos.* Porto Alegre: L&M Pocket, 1999, p. 106-116.

6 SANT'ANNA, Sérgio. "O Vôo da Madrugada" In: *O Vôo da Madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.9-28.

7 AZEVEDO, Álvares de. "Noite na Taverna" In: *Noite na Taverna e poemas escolhidos (de Lira dos Vinte Anos).* São Paulo: Moderna, 1994. p.19-60.

8 ROSA, João Guimarães. "A Terceira Margem do Rio", In: *Primeiras Histórias*. 12ª ed. Rio de Janeiro:José Olympio, 1981. p.98-109.

9 TELLES, Lygia Fagundes. "Natal na Barca" In: *Pomba Enamorada ou Uma História de Amor e outros contos escolhidos. Op.cit.*, p. 41-48.

noites na escada" contadas pela narradora que rememora em "Que Se Chama Solidão"[10] incluem a da pajem Leocádia que, pouco depois de uma morte prematura que marca de forma especial a protagonista, para ela aparece entre os galhos de um jasmineiro numa visão *post-mortem*.

O Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso:

Pressupostos Teóricos

Necessário faz-se, entretanto, apontar a diferença, esclarecida por Todorov (2007:47), entre o *fantástico,* o *estranho* e o *maravilhoso.* Quando nos domínios do fantástico, não existe certeza da presença do fato sobrenatural – tanto personagens quanto leitores titubeamos no campo da dúvida. Se a mesma desfaz-se e o acontecimento aparentemente insólito resolve-se através de métodos conhecidos (a imagem de um suposto espectro explicando-se como um jogo de luzes e sombras, por exemplo), estaremos na esfera do *estranho*. De forma oposta, havendo a corroboração do fenômeno sobrenatural como de fato sobrenatural (a imagem do suposto espectro confirmando-se como uma visitação de um espírito do além), o âmbito será o do *maravilhoso*. Ainda segundo Todorov, o fantástico em si mesmo constitui-se como um ambiente breve e evanescente, que

> (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da "realidade", tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (...) O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.[11]

Ainda em Lygia, questionamo-nos se de fato a protagonista de "Dança com o Anjo"[12] teve um encontro com o ser sobrenatural que a teria protegido de uma manifestação tumultuosa em meio a uma festa. O "menino de cabelos encaracolados, quase louros e olhos tão azuis" seria apenas um colega de faculdade que ela não conhecia, ou o ente extraterreno que a livrara de estar no salão de festas durante a confusão? Podemos afirmar que estamos novamente no campo do fantástico, pois é impossível decidirmo-nos com justeza entre uma ou outra interpretação. Como nos outros contos citados, aqui também a autora utiliza-se de elementos facilitadores da inserção da narrativa no fantástico:

[10] TELLES, Lygia Fagundes. "Que Se Chama Solidão". In: *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro. Rocco, 2000. p. 9-15.
[11] TODOROV. *Op.cit*. p.48.
[12] TELLES, Lygia Fagundes. "Dança com o Anjo". In: *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro. Rocco, 2000. p. 23-29.

a protagonista havia ingerido bebida alcoólica antes da chegada do rapaz misterioso, e a colega não os viu dançar, o que sugeriria que ambos teriam ficado "invisíveis". O conto poderia, pois, ter solução no sobrenatural – a aparição do anjo – como também poderia resolver-se na região do estranho, da realidade como a conhecemos: apenas um rapaz comum que não foi visto por ninguém conhecido da protagonista, a não ser por ela mesma. Visto que não possuímos elementos bastantes para decidirmo-nos, continuamos hesitantes até o final do conto, permanecendo, portanto, na esfera do fantástico.

A respeito dessa ambiguidade presente, de maneira muito particular, na obra de Lygia, observa Silviano Santiago:

> A voz narrativa ganha peso ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e o animal. Ela muitas vezes se deixa contaminar por uma segunda narrativa, exterior a ela, como a estória interna à tapeçaria que o narrador/personagem admira no conto "A caçada". Na contaminação, perfazem as duas vozes narrativas uma única. Tudo o que é uno é duplo, tudo que é duplo é uno, daí o gosto pelas ambigüidades. (...) O híbrido é sempre fascinante. Lygia dirá: sedutor, estilete que espicaça e ímã que atrai a atenção do outro. O híbrido é mais fascinante porque, diante do exame mais exigente do leitor, não o conduz à verdade do mundo, não o conduz à mentira dos seres fictícios. Lygia ensina que a intriga ficcional tem de ser engenhosamente derrapante na troca com o leitor.13

O Fantástico-Maravilhoso em "A Fuga"

Julgando suficientes as considerações gerais que fizemos sobre alguns outros contos com características do fantástico em Lygia Fagundes Telles, procederemos à análise de nosso texto em questão: "A Fuga", conto escolhido para nosso *corpus*[14]. De maneira diversa de algumas obras que aqui citamos, não parece existirem elementos do fantástico – no que se refere à hesitação entre acreditar ou não num fato sobrenatural – no decorrer d' "A Fuga". O protagonista apenas foge de uma "coisa" de que não se recorda e, pelas alusões no texto a hospitais e convalescenças, depreendemos que essa fuga é somente de uma recordação desagradável; uma moléstia grave ou até a morte de algum parente ou pessoa estimada. A revelação é guardada para a última linha: quem morreu foi ele, Rafael, o protagonista, e é só então que os leitores percebemos que até ali estivéramos, sem o saber, no campo do fantástico.

Mas terá havido o fantástico ainda que não tenha acontecido a hesitação? Numa releitura, torna-se evidente que a ambientação fantástica estivera sendo preparada durante

---

[13] SANTIAGO, Silviano. "A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: *Cadernos de Literatura Brasileira.* Instituto Moreira Salles. Número 5 – Março de 1998. 1ª reimpressão – janeiro de 2002. p.100-101.

[14] TELLES, Lygia Fagundes. "A Fuga". In: *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 81-91.

todo o conto, no modo cuidadoso lygiano de tecer a narrativa. Sobre sua escrita, é pertinente citar as palavras de Fábio Lucas:

> O seu modo de construir o texto narrativo, na seqüência de eventos interligados, a fim de prender e cativar o leitor, é de todo especial, pois introduz na cadeia da intriga o movimento da consciência, como se o espírito estivesse divagando, entregue às surpresas da fantasia.
>
> O leitor às vezes tem a sensação de que a autora perdeu o fluxo da história, mas, de repente, eis o enredo principal retomado no auge da emoção. Não somente o eixo principal, mas também os subtextos permanecem todos entrelaçados para exprimir o conteúdo da forma: a fragilidade da condição humana. Este é o lado mais dramático da prosa de Lygia.[15]

De fato a "fragilidade da condição humana", expressa na aguda sensação de medo que acomete o protagonista de "A Fuga", é reforçada por elementos que introduzirão o fantástico, ainda que os leitores não saibamos da presença do fenômeno extraordinário (o fato de a personagem principal ser, na verdade, um morto). Esses elementos estão, mais uma vez, contidos na estrutura formal da narrativa, em particular nos vocábulos do campo semântico de "névoa" (da qual Rafael, em sua fragilidade, não consegue escapar), que referimos a seguir, na forma de citações:

> Sentia-se sufocado, prisioneiro de uma *nebulosa* espessa que o arrebatara e agora o levava para longe daquela COISA medonha que ficara lá atrás. (...) Entregou-se num desfalecimento à viscosidade *nevoenta* e rolou ladeira abaixo. (...) A *nebulosa* chocou-se de encontro a uma árvore e num gesto desvairado, rasgando a *névoa,* Rafael precipitou-se para fora. (...) O sol se apagara completamente e uma *névoa* densa baixava sobre o parque que pareceu se distanciar, *esmaecido,* quase irreal. Completamente *transparentes,* as árvores tinham perdido o contorno e agora as pessoas também pareciam flutuar, os rostos *gasosos,* movediços como se fossem de *fumaça.* A *nebulosa.* (p.83-88) *[grifos nossos]*

As referências a *névoa, nebulosa*, ou *fumaça* também sugerem certa delicadeza narrativa ao lidar com o tema áspero da morte. A respeito dessa leveza, observa Flávio Carneiro:

> O traço marcante da ficção de Lygia Fagundes Telles é algo que, entre nós, talvez só tenha sido alcançado em sua plenitude pela obra de dois poetas: Bandeira e Drummond. Trata-se da capacidade de tirar peso das coisas, mesmo

[15] LUCAS, Fábio."Com Açúcar e com Afeto". Artigo. In: *A vida para criar bolhas de sabão – dossiê*. *Revista Entre Livros*. São Paulo: Ediouro Gráfica, 29 de setembro de 2007.

> as mais terríveis. Nenhuma obscuridade e nenhuma tragédia resistem a prosa tão cristalina, capaz de transformar em poesia os piores dramas do cotidiano.[16]

Estivemos, até aqui, procurando argumentos a fim de classificar o drama de Rafael como uma narrativa fantástica. Entretanto, seguindo a premissa de Todorov segundo a qual a condição para a existência do fantástico pressupõe a hesitação, parece-nos impróprio incluir (ainda que não nos estejamos atendo a nomenclaturas canônicas) "A Fuga" na classe das narrativas puramente fantásticas, já que o fato excepcional é revelado apenas no fim, dificultando, pois, a hesitação no decorrer do conto. Esta hesitação ocorre, mas a descobrimos somente numa releitura, a partir do fecho. Ela está presente principalmente, como dissemos, nos elementos formais e expressões indiciais que sugerem o insólito. Existe, contudo, uma outra variação do fantástico que, sem constituir o "fantástico puro", não deixa de pertencer ao fantástico como campo (evitaremos a palavra "gênero" para designar o fantástico, porquanto o consideraremos um momento "flutuante" entre o estranho e o maravilhoso). Esta variação é denominada por Todorov "fantástico-maravilhoso" e difere do "maravilhoso puro" por apresentar-se este como um gênero que,

> assim como o estranho, não tem limites claros (...). No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.[17]

Talvez pudéssemos, a título de clarificação, citar a conhecida novela de Kafka, *A Metamorfose*, como exemplo desse "maravilhoso puro". Nesta obra, que hoje preferimos inserir no gênero "fantástico moderno" (em contraposição ao "fantástico clássico", em que vários contos citados de Lygia estariam contidos), o fenômeno sobrenatural é plenamente aceito pelas personagens. Há antes uma certa angústia pela constatação do aspecto repulsivo de Gregor – que acorda numa dada manhã transformado em um tipo de besouro – do que uma hesitação. O fato é plenamente aceito como real:

> Certa manhã, ao despertar de sonhos intranqüilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. (...) "O que terá acontecido comigo?", ele pensou. Não era um sonho.
>
> (...) ele estava incomumente largo. Teria necessitado fazer uso dos braços e das pernas, a fim de se levantar; ao invés delas, no entanto, ele possuía apenas várias perninhas, que se movimentavam sem parar em todas as direções e que ele, além de tudo, não conseguia dominar.

---

[16] CARNEIRO, Flávio. "Lygia Fagundes Telles: Enquanto o Futuro Não Vem". In: *No País do Presente – Ficção brasileira no início do século XXI".* Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 65-68.
[17] TODOROV. *Op. cit*. p.59-60.

> (...) Certa vez – já havia passado bem um mês desde a metamorfose de Gregor, e não existia, portanto, nenhum motivo especial para que a irmã ficasse espantada por causa do aspecto de Gregor –, ela veio um pouco mais cedo do que de costume e encontrou Gregor quando ele, imóvel e completamente predisposto ao susto, olhava para fora da janela.[18]

No conto de Lygia, Rafael ao final descobre que "a coisa" de que estivera fugindo era sua própria morte, e é só a partir de então que compreendemos ter estado na presença de um fenômeno sobrenatural durante todo o conto:

> Rafael teve um desfalecimento. Outra vez a névoa mas agora sentiu-se leve dentro dela. Desaparecera a dor, só aquela aflição, ah, tinha que saber, foi com minha mãe? foi com ela?... "Mãe!", gritou aproximando-se do grupo compacto de homens. Afastando-os com brutalidade, deu com um caixão. Na sua frente estava agora um caixão negro. De novo quis recuar, cobriu a cara, "não, não!" Viu a mãe entrar na sala amparada por duas mulheres, os olhos esgazeados, "Rafael!"
>
> Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro. (p.91)

Após esta revelação que ao final nos é feita de forma abrupta (já que o comum seria esperarmos a morte de um de seus pais, e não a dele), admitimos que:

> estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural.[19]

Poderíamos argumentar, contudo, que o reconhecimento do fato extraordinário e sua aceitação se dão no nível da leitura; ou seja, os leitores admitimos que a afirmação "se encontrou lá dentro" [do caixão] é prova suficiente de que Rafael morreu e de que teria protagonizado o conto já nessa condição *post-mortem*, como espírito, por exemplo. Mas, e quanto à personagem? Como o texto se fecha no momento em que Rafael olha para o caixão, não temos acesso a suas sensações posteriores. Teria ele crido, como nós, que efetivamente estivera morto durante todo o tempo do conto, que abrange seu passeio pelo parque? Ou teria ele hesitado, em sua resistência em acreditar? O próprio "esquecimento" voluntário no decorrer do conto ("Não quero saber..."[p.90]), ou seja, sua determinação em não pensar na "coisa" terrível, configura-se uma manifestação de dúvida, do binômio não-acreditar e saber, ao mesmo tempo, que algo inusitado ocorreu. Mesmo "encontrando-se" dentro do caixão, ao final, esse processo de hesitação (em acreditar que morrera) poderia ter prosseguido no pensamento do protagonista (embora para o leitor a constatação de sua

[18] KAFKA, Franz. "A Metamorfose". In: *A Metamorfose /e/ O Veredicto*; tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 13;20;57.
[19] TODOROV. *Op. cit.* p. 58.

morte seja um fato praticamente irrefutável). Afinal, Rafael *sentia-se* vivo: "O importante era isso, se entregar à vida. E a vida, no fundo, era uma verdadeira delícia" (p.87).

Admitindo a possibilidade de a dúvida de Rafael prolongar-se por um momento posterior ao do fecho do conto, seria necessário permitir uma outra opção de classificação, que caracterizaria o texto como "fantástico puro" (ou "fantástico clássico"), já que a própria definição de hesitação abrange aplicações várias: "Como já foi observado, não se dissera claramente se cabia ao leitor ou à personagem hesitar; nem quais as nuanças da hesitação."[20] Entretanto, escolheremos manter em nossa análise a classificação de "A Fuga" como um conto "fantástico-maravilhoso", considerando o verbo "encontrar" ("debruçou-se sobre o caixão e encontrou-se lá dentro" [p. 91]) como marcador de reconhecimento: Rafael teria se *encontrado,* se *identificado,* se *admitido*, enfim, morto, aceitando, dessa forma, a presença do fenômeno sobrenatural.

Conclusão

Consideraremos o já referido emprego de vocábulos relativos a "névoa" e a própria resistência de Rafael em lembrar o acontecido (numa espécie de hesitação subconsciente) como condições para que "A Fuga" figure "na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas". Esperamos ter conseguido esclarecer os pontos de nossa análise, embora de maneira breve e despretensiosa, como o exigem os limites de um projeto inicial, e terminaremos explicando nossa escolha em trabalhar o conto lygiano – e não seu romance – com o fato de acreditarmos estar no conto a essência do fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles. Concluiremos nosso estudo com as palavras de Massaud Moisés:

> Como se vê, predominam os livros de contos sobre os romances e não por acaso: não obstante toda a produção da autora ostente indefectíveis qualidades de artesania e captação da realidade, a desproporção numérica aponta a prevalência da estrutura que melhor se adapta à sua visão de mundo. O detalhe, entre realista e "literário", entre o documental e o imaginário, é o seu forte, permitindo-lhe a notação intimista de acentos simbólicos e, não raro, fantásticos. A narrativa curta, impondo-lhe a concisão da forma e da matéria, se presta convenientemente a esse propósito, enquanto o romance atenua o impacto da minúcia em favor da idéia de conjunto, ou de uma "tese", involuntária ou subjacente.[21]

Referências:

AZEVEDO, Álvares de. "Noite na Taverna" In: *Noite na Taverna e poemas escolhidos (de Lira dos Vinte Anos).* São Paulo: Moderna, 1994.

CARNEIRO, Flávio. "Lygia Fagundes Telles: Enquanto o Futuro Não Vem". In: No País do Presente – Ficção brasileira no início do século XXI". Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

[20] TODOROV. *Op. cit*. p. 33.
[21] MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1989. p.497. (v.5)

KAFKA, Franz. “A Metamorfose”. In: A Metamorfose /e/ O Veredicto; tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2007

LUCAS, Fábio.“Com Açúcar e com Afeto”. Artigo. In: *A vida para criar bolhas de sabão – dossiê*. *Revista Entre Livros*. São Paulo: Ediouro Gráfica, 29 de setembro de 2007.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1989.

ROSA, João Guimarães. “A Terceira Margem do Rio”, In: *Primeiras Histórias*. 12ª ed. Rio de Janeiro:José Olympio, 1981.

SANT’ANNA, Sérgio. “O Vôo da Madrugada” In: *O Vôo da Madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SANTIAGO, Silviano. “A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: *Cadernos de Literatura Brasileira.* Instituto Moreira Salles. Número 5 – Março de 1998. 1a reimpressão – janeiro de 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Estrutura da Bolha de Sabão.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro. Rocco, 2000

TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba Enamorada ou Uma História de Amor e outros contos escolhidos.* Porto Alegre: L&M Pocket, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Maria Clara Correa Castello.

CONTOS-DE-FADA

Petronilha Alice MEIRELLES

Os contos de fadas têm milênios e atravessaram todas as geografias, mostrando a força e a perenidade do folclore dos povos. A Idade Média foi um período muito rico em lendas e contos. Neles inspiraram-se escritores como Perrault e os Grimm.

Relendo contos-de-fada tradicional escolhemos *Chapeuzinho Vermelho*, para fazer uma comparação entre as várias versões, onde os valores sociais são bem diferentes, bem como a evolução feminina. A literatura, também se manifesta de formas diversas, de acordo com a época, país ou estilo de cada escritor.

Entre os contos selecionamos *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault, o primeiro a registrar a memória oral transmitida espontaneamente, de geração em geração. O conto foi publicado em 1697, numa coletânea intitulado os Contos da Mamãe Ganso. A seguir as duas versões dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, de Hanau, Alemanha. Os Grimm anotaram diretamente da boca do povo humilde, histórias, lendas e superstições da velha Alemanha, publicam os contos para crianças e adultos no período de 1812/1822. Selecionamos também a versão de Guimarães Rosa, *Fita-Verde no cabelo*, onde ele reconta, fazendo da velha uma nova história. Por fim, vem à paródia espetacular de Chico Buarque, intitulada *Chapeuzinho Amarelo publicada* em 1979 pela editora Berlendis e Vercches.

Na versão Perrault, a mãe pede à menina para levar uns doces para a vovozinha que está doente, e não faz nenhuma advertência sobre os perigos da floresta. Chapeuzinho, ainda muito ingênua, para no caminho e conversa com o lobo, informando o lugar para onde se dirigia, além disso, se distrai atraída pelas belezas da natureza.

O lobo chegando à casa primeiro engole a vovó, fecha a porta e fica a espera da menina que percebeu a voz da velhinha estranha, mas não deu importância e mediante ao pedido deitou-se com ela, (o lobo). Ao perceber a vovó desnuda, com braços e pernas enormes, já era tarde, para fugir e a menina é mais uma refeição para o perverso lobo, que não teve o trabalho de se disfarçar de avó.

Segundo Bittelheim, (1999, p.204) O relato original de Perrault continua com um pequeno poema no qual propõe uma moral a ser deduzida: que meninas bonitinhas não deviam dar ouvidos a todo tipo de gente. Se o fazem não é de surpreender que o lobo as pegue e as devore. Quanto aos lobos, eles aparecem de todos os tipos, e entre eles os lobos gentis são os mais perigosos, especialmente os que seguem as mocinhas nas ruas, até mesmo a casa delas. Perrault não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral.

Percebe-se, que o objetivo de Perrault foi de chamar atenção de meninas que dão ouvidos a determinados indivíduos sem preocupar-se com os perigos iminentes a que estão expostas.

Os Grimm fizeram duas versões de Chapeuzinho Vermelho. Na primeira versão dos Grimm a menina antes de sair de casa para levar doces para a vovó recebe orientação da mãe, para ser gentil, não bisbilhotar os cantos da casa e não se desviar do caminho.

Chapeuzinho desconhecendo a malvadeza do lobo, logo que o encontrou, conversou com ele, dizendo para onde ia e ensinando o caminho da casa da avó para o desconhecido, que tratou logo de desviar a atenção da menina para as flores e pássaros, e ter tempo de chegar primeiro a casa.

O lobo chegando à casa da velhinha, a engoliu e vestiu suas roupas disfarçando-se para esperar a menina. Chapeuzinho quando chegou estranhou a porta aberta, quando entrou teve uma sensação estranha deu bom-dia e não obteve resposta, foi até a cama e lá estava a vovozinha com a touca encobrindo o rosto e acontece o famoso diálogo da menina com a suposta vovó.

> Vovozinha, porque essas orelhas tão grandes?
> Para que possa ouvi-la melhor!
> Vovozinha, porque esses olhos tão grandes?
> Para que eu possa vê-la melhor!
> Vovozinha, porque essas mãos tão grandes?
> Para que eu possa agarrá-la melhor!
> Mas, vovozinha, porque essa boca tão grande?
> Para que eu possa devorá-la melhor!

Então o lobo engole a menina e vai dormir. Um caçador que por ali passava, ouviu o ronco e foi ver o que era. Vendo que era o lobo, pensou que poderia ter engolido a vovó e então abre a barriga dele com a tesoura e saem à vovó e Chapeuzinho muito assustadas. Em seguida a menina encheu a barriga do lobo com pedras e quando acordou e tentou fugir, caiu e morreu. As duas ficaram muito felizes, e a menina prometeu que nunca mais sairia da estrada.

A outra versão conta que Chapeuzinho, quando foi à casa da avó, encontrou o lobo, que tentou fazer com que ela saísse do caminho. Mas ela estava alerta e continuou. Chegando a casa contou à avó que havia encontrado o lobo com uma cara de muito mau. As duas trancaram a porta, quando o lobo chegou, elas ficaram quietas. O lobo resolveu esperar que Chapeuzinho voltasse para casa para atacá-la, mas elas desconfiaram e preparam um tacho com água de salsichas e o vilão atraído pelo cheiro, caiu de cima do telhado dentro do tacho e se afogou e a menina voltou feliz para casa.

A vovó e a Chapeuzinho ficaram tranqüilas, pois o temível vilão comedor de velhinhas e meninas indefesas já não existiam mais.

Guimarães Rosa, com sua inovadora linguagem literária recria a história, que passa a se chamar Fita-Verde no cabelo.

Na aldeia, onde essa menina vivia, todos tinham juízo, menos ela. Um dia a menina saiu com uma fita verde no cabelo, levando doces para a vovozinha. No bosque não havia mais lobos porque os lenhadores haviam matado todos. Ela mesma resolveu mudar de caminho para ver as avelãs, por isso demorou para chegar à casa da vovozinha. Chegando a casa, ouviu a voz da senhora que falava com dificuldade, mandando a menina abrir à porta. Fita-Verde entrou e olhou à avó na cama rebuçada e sozinha, falava devagar e fraco, chamando a menina para perto enquanto era tempo.

A menina estava triste porque tinha perdido a fita verde, sentia calor e fome. Ela perguntou:

> "- Vovozinha que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!".
> "– É porque não vou nunca mais poder te abraçar, minha neta" – a avó suspirou.
> "– Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?".
> "– É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha..." – a avó ainda gemeu.
> Fita-Verde se assustou, como se pela primeira vez na vida fosse ter juízo.
> Gritou: "– Vovozinha, eu tenho medo de Lobo!".

De nada adiantou, a avó não estava mais lá, somente o corpo frio. Fita Verde, agora teria que enfrentar a vida sem o amparo daquele ente querido, cuja morte arrebatara.

Chapeuzinho Amarelo é uma história invertida em que o tradicional desfecho dos irmãos Grimm se desconstrói, as palavras vão se transformando, alçada ao jogo da brincadeira e entram para o jogo da modernidade, elas vão ficando as avessas como os próprios personagens.

O autor utiliza personagens e temáticas de contos-de-fada tradicionais, dando-lhes uma visão inovadora. Sendo uma história meio ao contrário, com "ingredientes" e conteúdos comuns dos contos-de-fada tradicionais, ela mantém os valores e as importâncias destes contos que guardam, com toda a fantasia e humor, tudo que a criança gosta de ouvir e sonhar.

Chapeuzinho Amarelo é uma paródia onde à menina tinha medo de tudo, até da própria sombra, e o maior medo era do lobo, que vivia em um buraco da Alemanha, isto é, um lobo muito antigo, de uma terra antiga, tão estranha que talvez o lobo nem existisse.

Para a menina o lobo era capaz de comer tudo; duas avós, um caçador, rei, princesa e um chapéu de sobremesa.

De repente a menina dá de cara com o lobo e o medo acabou. O lobo ficou chateado, porque a menina não tinha mais medo, era uma outra Chapeuzinho e um lobo murcho, com um discurso passadista. (Observa-se que a palavra medo vai gradativamente se diluindo, até ser completamente eliminada).

A garota se encheu do lobo dizendo que ele não era mais lobo e sim um bolo bem fofo, tremendo como pudim, com medo de ser comido pela Chapeuzinho, que não o comeu porque bolo de lobo não era o preferido.

Segundo Palo, (1986, p.52).

– Chapeuzinho Vermelho – Lobo-medo -, é invertida no jogo trocadilhesco, com a palavra-chave Lobo revertida em Bolo, num autêntico destronamento bufo que atinge a um só tempo tanto à imagem lendária do lobo, que nunca se via, "que morava lá longe, num buraco da Alemanha, cheia de teia de aranha numa terra estranha, que vai ver que o tal lobo nem existia, quando ao valor simbólico-convencional da palavra que expressa essa imagem conceitual, também ela destronizada pela não palavra icônica e motivada.

E pelo trocadilho que se incorporam à escritura dos jogos orais dos "códigos secretos", tão ao gosto da infância, que se amplificam ao final, na brincadeira de Chapeuzinho:

> Mesmo quando está sozinha,

inventa uma brincadeira
E transforma em companheiro
cada medo que ela tinha
o raio virou orrái,
barata é tabará
a brusca virou xabru
o diabo é bodiá.

Lição aprendida da transformação do velho em novo. Chapeuzinho, ao invés de ser devorada, devora, antropofagicamente, seu outro - o lobo - transformando o tabu em totem.".

Comparação entre as versões

A versão de Charles Perrault

Na versão de Perrault existem muitas diferenças em relação as mais conhecidas, observe algumas delas. A menina, não é advertida pela mãe. O lobo avisa que também irá visitar a vovó. "Muito bem", disse o Lobo, "eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro". O lobo fechou a porta, se deitou na cama e não se disfarçou de vovó, apenas se cobriu. "O lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se sob as cobertas": "Ponha o bolo e o potezinho de manteiga sobre a arca e venha se deitar comigo. O diálogo entre o lobo e a menina".Vovó como são grandes os seus braços! É para melhor te abraçar, minha filha!

Ao finalizar o lobo come a avó que nada tinha feito de errado e a seguir engole Chapeuzinho, a história não termina como as outras, com um final feliz.

Além das diferenças citadas, a ação e a fala das personagens são colocadas de uma forma taxativa que deixa bem sugestível a parte sexual. Vejamos alguns exemplos:

o pedido do lobo " – Venha deitar comigo."
a ação da menina " – Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama.
a surpresa da menina " – Vovó como são grandes os seus braços.
a resposta do lobo " – São para melhor te abraçar minha filha!"
a ação final do lobo – "... o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.
Bettelheim diz (1999, p.205)

Capinha Vermelha de Perrault perde muito de seu atrativo porque fica óbvio que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora que deixa pouco à imaginação do ouvinte. Estas simplificações junto com uma moral afirmada diretamente transformam este conto admonitório que especifica tudo. Assim, a imaginação do ouvinte não entra em ação para dar um significado pessoal à história. Preso a uma interpretação racionalista da finalidade da história, Perrault explicita tudo ao máximo. Por exemplo, quando a menina se despe e entra na cama com o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, não sobra nada para a imaginação. Como Capinha não responde esta sedução óbvia e direta com uma tentativa, de escapar ou lutar, ou ela é estúpida ou deseja ser seduzida.

A versão dos Irmãos Grimm

A coleção de contos dos Grimm que continha Chapeuzinho Vermelho, apareceu pela primeira vez em 1812, mais de cem anos depois da publicação de Perrault.

Os Grimm contam a história com mais ênfase e encantamento, o léxico e mais rico que o de Perrault. Observe a fala do lobo: – Chapeuzinho olhe as belas flores que estão ao nosso redor. Por que não procura observá-las? Parece que nem ouve o canto dos pássaros! "Pelo seu jeito de andar, dá a impressão de que vai para a escola quando aqui na floresta tudo é mais divertido".

Segundo Bettelheim (1999.p.13).

> Para que a história realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam.

Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm, tem todos os atrativos para ajudar as crianças a fazer a catarse, por isso foi a escolhida pelo psicólogo Bittelheim.

O segundo conto dos Grimm, a menina já tem noção do perigo e consegue vencer o lobo. Ambos os contos terminam com um final feliz.

A versão de Guimarães Rosa

Como podemos observar o conto de Guimarães Rosa é bem diferente das versões tradicionais, a menina não usa chapéu vermelho e na floresta não existem mais lobos.

A fita verde que a menina usava não era real. "Aquela que um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo".A história não tem um final feliz, pois a menina além de sofrer com a morte da avó sente pela primeira vez insegurança e - "Vovozinha, eu tenho medo do Lobo".

A versão de Buarque

A paródia de Buarque começa com: "Era a Chapeuzinho Amarelo". O verbo no imperfeito deixa o indício que a menina sofrerá transformação no decorrer da história, como de fato acontece.

Chapeuzinho tem o amarelo da palidez, devido o medo que sente de tudo. Ela é diferente das Chapeuzinhos antigas, não mora na floresta e nem viveu na época em que o tal lobo fora inventado, mas sente medo, um medo que só termina quando ela resolve enfrentá-lo. Então a menina percebe que é forte. O lobo se torna tão insignificante, não sendo um atrativo para a menina nem em forma de bolo, porque seus gostos são outros, agora ela já sabe perfeitamente o que quer. E o lobo-bolo inútil desaparece, as orações negativas se tornam positivas.

> E o lobo parado assim
> do jeito que estava
> Já não era mais um LO-BO

Era um BO-LO
Um bolo de lobo fofo
tremendo que nem pudim
com medo da Chapeuzinho
com medo de ser comido
com vela e tudo inteirinho
Chapeuzinho não comeu
Aquele bolo de lobo
Porque sempre preferiu
de chocolate.

Segundo Cunha (1999 p.89): "Inicialmente, devemos observar que a mudança de cor vai ser significativa sugere o desagradável; falamos, por exemplo, em" sorriso amarelo "(de desconforto, em pessoa amarela de susto, de anemia)".

Como o conto o conto de Perrault, Chapeuzinho Amarelo, pode ser visto com um lado sexual pelo exagero que são enumerados os elementos que o lobo consegue comer:

e principalmente um bocão
tão grande que era capaz
de comer duas avós,
um caçador, rei, princesa
sete panelas de arroz
e um chapéu de sobremesa.

Segundo Cunha (1999, p.85) algum leitor pode ter sido tentado a fazer outra leitura da obra, sobretudo se for adulto. Isso é perfeitamente possível e desejável. Talvez valesse a pena pensar numa leitura freudiana, em que comer significaria praticar o ato sexual. Essa interpretação encontrará muitos elementos para serem rastreados: bocão capaz de comer um chapéu de sobremesa, ficar só com lobo, lobo pelado, vela (símbolo pálido) etc.

Além disso, só o homem tem o hábito de comer sobremesa, o que não é cabível nos animais.

Mulher nas várias versões

Na versão de *Perrualt*, a mulher é muito acomodada, não tem visão do mundo.

Podemos observar pela mãe de Chapeuzinho, que a deixa sair sozinha, sem dar orientações nenhuma sobre os perigos que garotas bonitas poderiam encontrar na caminhada. Chapeuzinho era muito ingênua, delicada e romântica e não percebeu a maldade do lobo, que após receber as informações do local para onde a menina se dirigia, avisou que também iria visitar a vovó, e seguiu o caminho mais curto, indicando o mais longo para ela:

> ... a menina seguiu pelo caminho, mais longo, distraindo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer um buquê com as florezinhas que ia encontrando

O fragmento acima mostra a ingenuidade, a delicadeza e o romantismo de Chapeuzinho.

Nota-se a evolução da mulher no conto dos *Grimm*. A mãe orienta a filha para ir rápido e não se desviar da estrada. (não fala sobre lobos).“Vá logo antes que o calor aumente e, quando chegar à floresta, não desvie da estrada, senão poderá cair quebrar a garrafa e estragar o bolo”.

Recomenda ser educada e discreta.“Quando chegar lá não esqueça de dizer” bom dia “e não fique a olhar curiosamente todos os cantos”.

A menina como na versão de Perrault ainda não consegue vencer a sedução do lobo.o lobo “ – Aonde vai assim tão cedo Chapeuzinho? a menina –“ Visitar a vovó.”A menina continua ingênua, delicada e sentimental”.Se eu levar um ramalhete para a vovó, ela ficará muito contente, ainda é bem cedo e eu chegarei a tempo.”“.

Ao final do conto, Chapeuzinho ao livrar-se da barriga do lobo, percebeu o erro por não ter obedecido à recomendação de sua mãe e, tendo a chance de corrigir o erro, disse para si mesma: “Nunca mais sairei da estrada e penetrarei na floresta, quando isso for proibido por minha mãe”.

A menina ganha maturidade na segunda versão dos *Grimm*, quando preparada resiste à sedução do lobo. Chapeuzinho cumpriu o que disse para si mesma, quando caiu nas garras do lobo por ter desviado do caminho, com mais vivência ela reparou o olhar malvado do lobo e sentiu que se não estivesse no meio da estrada e em plena luz do dia, ia ser engolida viva pelo terrível animal.

A modernização da menina começa com *Guimarães Rosa*. Ela já não usa chapeuzinho vermelho, e não é sentimental e nem ingênua. O lobo que por vários séculos, carregou o estigma da maldade, invasor de domicílios e devorador de vovozinhas e meninas ingênuas, desapareceu completamente.

A Chapeuzinho, desobediente e desatenta, que conversa com lobo e o confunde com a vovó é substituída por outra bem moderna, capaz de tomar decisões por si própria e torna-se frágil em contato com a morte de um ente querido.

A Chapeuzinho de *Buarque*, começa a representar a mulher moderna, que sai de uma sociedade fechada, dominada pelo medo do “lobo”, não se atrevia a ir até o centro da cidade. Fazia-o na companhia de pais, maridos ou irmãos, ou alguém mais velho de confiança.

A “menina” antiga, medrosa e oprimida morreu, e no seu lugar nasceu a “Chapeuzinho” que toma decisões por si própria, é ativa, bela, prática e alegre, esportiva, ágil que rompeu os laços que a sujeitavam ao lar e as tarefas domésticas. Ela se tornou parceira livre do outro sexo, sua colaboradora inteligente em casa e no trabalho.

> Depois acabou o medo
> e ela ficou só com o lobo
> O lobo ficou chateado
> de ver aquela menina
> olhando para a cara dele
> só que sem medo dele.
> Ficou mesmo envergonhado

triste, murcho e branco azedo,
porque um lobo, tirado o medo,
é um arremedo de lobo
É feito um lobo
sem pelo Lobo pelado.

Cunha em sua análise diz: (1999 p.93). O lobo, desvestido, sem pêlo, pelado desmascarado, passa realmente a não existir. "(" (Vai ver que o tal LOBO nem existia). Por isso mesmo, a ilustração mostra um corpo animal, sem a cabeça mal caracterizada. Não se individualiza como lobo, e tem o rabo entre as pernas...s medos, os tabus acabaram, e as palavras proibidas, que designam esses tabus, nomeiam agora seres tão comuns que são objetos de brincadeira: a intimidade com as palavras, com as quais a menina brinca virando-as pelo avesso (exatamente como aconteceu com o lobo).

Chapeuzinho está pronta para penetrar no mundo dos lobos que usam gravata.

Chapeuzinho na modernidade

Na década em que foi comemorado o cinqüentenário de Modernismo, Buarque lança com grande sucesso a paródia Chapeuzinho Amarelo. A menina sai de contos antigos e entra na modernidade.

Como vimos através dos contos citados, Chapeuzinho veio pouco a pouco se evoluindo, até que perde o medo de tudo que a impedia de vivenciar o mundo e uma nova mentalidade se impunha em tudo, por tudo e para tudo. É a "Chapeuzinho" que os modernistas idealizaram em termos destoantes, vendo-a agora de modo diverso. É aquela que não será mais dominada pelo medo dos "lobos". Chapeuzinho ao perder o medo se torna livre, independente e segura de si e do próprio destino, sai na rua só, sem medo.

Não tem mais medo de chuva
Nem foge de carrapato.
Cai, levanta se machuca,
vai à praia, entra no mato,
trepa em árvore rouba a fruta,
depois joga amarelinha,
com o primo da vizinha,
com a filha do jornaleiro!
com a sobrinha da madrinha.
e o neto do sapateiro.

Agora o "lobo" pode ser enfrentado, porque não assustam mais "as meninas" ingênuas, pálidas submissas. Os preconceitos contra as "Chapeuzinhos" começam a ser vencidos.

Cunha (1999:93): "O lobo ficou chateado"

Ele vai querer restabelecer a ordem, primeiro gritando, depois berrando que é um lobo. A zanga cada vez maior do lobo, corresponde ao enfado crescente da Chapeuzinho.

"O lobo ficou chateado"
E ele gritou: sou um LOBO!
Mas a Chapeuzinho, nada.
E ele gritou: sou um LOBO!
Chapeuzinho deu risada.
E ele berrou: EU SOU UM LOBO!

Uma "chapeuzinho" idealizada na Semana de Arte Moderna, 1922.

O Modernismo propunha mudança de conceitos e costumes, nas artes, na sociedade e na política. A mulher é um dado importante que os modernistas vão valorizar em termos destoantes, vendo-a agora de modo diverso.

Ouve-se a voz de Menotti del Picchia, no megafone dessa abertura ideológica.

Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os tremelicantes e ridículos poetaços de frases inçadas de termos raros como o porco-espinho de certos. Daí o grito de "Morra a mulher tuberculosa, lírica!" visto como "no acampamento da nossa civilização pragmatista a mulher é a colaboradora inteligente e solerte da batalha diurna e voa no aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos Dumont e cria o mecânico de amanhã que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros.

Mário de Andrade louva e exalta a mulher que Menotti já havia mencionado em seu discurso.

> ...ser pensante, dotada de capacidade intelectual, ágil e alegre, esportiva e dinâmica, inserida no ritmo da modernidade, e não aquela outra, conduzida pelo homem, sua serva paciente e acomodada, chorona e lânguida, ou então seu tormento, quando mórbida e passional, viciadas em tóxicos e entorpecentes.

Na visão da mulher, brigam, portanto dois tempos: o velho e o novo, o passado e o presente, o ontem e o hoje, o atraso e o progresso, o status opressivo e a luz iluminadora da liberdade.

6.2 "Chapeuzinho" vista com preconceito

Um dos preconceitos mais antigos da história da humanidade se relaciona à mulher, tida como "naturalmente inferior" ao homem. Esse preconceito aparece em obras de arte, frases populares, códigos civis, religiões, e até textos científicos. Surgiram muitos esterótipos sobre a mulher: ela é doméstica por natureza, exageradamente sentimental, não sabe dirigir um automóvel, tem péssimo raciocínio, etc. só lhe compete gerar filhos saudáveis e cuidar do lar, do qual é a "rainha". E mesmo essas atividades dependem de um homem, "o chefe da casa" responsável por tudo. Assim, a maior aspiração da mulher é o casamento.

O preconceito contra a mulher se faz presente, também dentro das escolas e, podem-se perceber como os alunos estão internalizando valores que circulam pela sociedade,

constituindo-se em preconceitos que estigmatizam grupos sociais, étnicos ou de gênero como também muitas se vêem, isto é, como constroem o seu próprio autoconceito.

Vejamos o exemplo: Alguns alunos brincam na Casa de Bonecas. Um menino lava louça na pia. Uma menina se aproxima, travando-se o seguinte diálogo:

> Amanda – "Ué! Você gosta de lavar louça? Quem lava louça é mulher".
> Alexandro – "Eu gosto. Na minha casa quem lava louça é meu pai".

As palavras das crianças, nestas manifestações descritas, carregam dentro de si uma orientação social que reflete os valores e conceitos que as impulsionam. Neste exemplo, significados foram se formando a respeito do papel desempenhado na sociedade por homens e mulheres. Percebe-se o discurso dominante de submissão à prática ainda arraigada em nossa sociedade, e que retrata questões referentes à incapacidade da mulher frente ao homem, ao seu papel de doméstica. Muito cedo, as crianças separam o que é brinquedo de menino e menina, lugar de homem ou mulher, possibilidade ou impossibilidade das pessoas.

"Chapeuzinhos" vitoriosas

Mulheres que sofreram preconceitos políticos tornaram suas experiências públicas através da mídia. Ofensas à vida pessoal causam aborrecimentos na busca de espaço num território ainda dominado por homens. Em buscar de espaço no mundo da política, as mulheres estão tendo de mostrar, além de boas propostas e competência, equilíbrio emocional para enfrentar um festival de agressões patrocinado por seus adversários. Ofensas à vida pessoal, insinuações de adultério, homossexualismo são freqüentes, especialmente, quando representantes do chamado sexo frágil, ameaçam a hegemonia dos homens na vida pública.

Marta Suplicy, relatou que foi alvo de preconceito de seu adversário político. Segundo os assessores de Marta, ela foi chamada de devassa e enfrentou insinuações sobre sua conduta.

Roseana Sarney diz que teve menos incentivos que irmão para ingressar na carreira política e lembra que durante a campanha eleitoral de 1994 para o Governo do Maranhão, ficou surpresa com a pesquisa que indicava que pelo menos 12% dos eleitores não votariam em mulher. Hoje Roseana relata o espaço que abriu para outras mulheres. "– Quando assumiu o Governo, apenas três mulheres foram eleitas deputadas. Na última eleição quando me reelegi, foram nove. É difícil conquistar esse espaço, mas no meu caso virou uma questão de honra".

Outra mulher que não pôde ser esquecida no nosso trabalho é a religiosa Madre Teresa de Calcutá, que com sua grandiosidade derrubou tabus religiosos e venceu preconceitos para sair às ruas e dar assistência aos pobres, enfermos e crianças abandonadas.

Madre Teresa ao se desligar do convento onde vivia na clausura, chega às ruas e encontra o preconceito religioso, de cor e de sexo. O povo questionava como sendo ela mulher e branca, queria envolver-se com um povo que vivia em extrema miséria. Achavam-na oportunista querendo tirar proveito da situação.

Vencendo todos os preconceitos, Madre Teresa ajudou aos famintos, nus, desabrigados, leprosos, tuberculosos, crianças enfermas e abandonadas e cultivou o amor dos ricos e pobres, defendeu igualdades de condições, questionou os privilégios dados aos religiosos, fundou vários abrigos, entre eles o de mulheres violentadas.

Mais tarde em reconhecimento ao seu grandioso trabalho recebeu o prêmio Nobel da Paz que dedicou a toda a classe oprimida.

Um dicionário para "os Chapeuzinhos"

Foi com grande animação, que as mulheres comemoram no dia 20 de outubro de 2000, no Palácio Guanabara, o lançamento do *"Dicionário Mulheres do Brasil"*, pela editora Jorge Zahar, em parceria com a ONR Redeh (Rede de Desenvolvimento Humano).

Shuma Shumaher organizadora do livro de Vital Brasil afirma que o objetivo do livro é tirar as mulheres da invisibilidade, além de estimular outras iniciativas na área e provocar as pessoas no sentido que surjam novas informações e personagens para novas edições. O dicionário tem 900 verbetes com biografias das mulheres que se destacaram na nossa sociedade desde 1500. Nele estão incluídos nomes sem supresas, como o das heroínas Ana Néri, Anita Garibaldi e Maria Quintéria. As pioneiras da luta feminista também estão presentes. O verbete sobre Bertha Lutz, líder do movimento pelo direito ao voto das mulheres, é dos mais extensos. Muitas outras mulheres militantes das lutas políticas, de Olga Benário a Zuzu Angel, têm as suas vidas narradas. Relatadas são, ainda, as biografias de escritoras, atrizes, cantoras e cientistas.

As mulheres que conseguiram romper o monopólio masculino sobre a política estão cuidadosamente assinaladas, desde Alzira Soriano, primeira prefeita da América Latina, de Jardim de Angicos, no Rio Grande do Norte, até Carlota Pereira de Queirós, primeira deputada federal, constituinte de 1934, chegando às prefeitas de São Paulo, Luiza Erundina e Marta Suplicy.

Há muitos verbetes sobre as mulheres que participara da luta pela abolição da escravidão. Dona Beija do Araxá, claro, está devidamente biografada, bem como Joaquina do Pompeu, a Sinhá Braba, outra matriarca mineira, que mandou castrar o genro que traíra a filha.

A pesquisa, coordenada pela economista Hildete Pereira de Melo, da UFF, e pela historiadora Teresa Novaes Marques, da UNB, estendeu-se a vários estados. As informações sobre as mulheres abolicionistas do Ceará são particularmente minuciosas.

Há informações interessantes que foram obtidas no exame das visitações do Santo Ofício, em Pernambuco e na Bahia. Há mulheres processadas por judiaria, ou seja, a prática da religião; por bigamia, por feitiçaria e, muitas, por lesbianismo.

Alguns verbetes referem-se às organizações criadas por mulheres, como a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, criada em 1922 no Rio de Janeiro e por mais de duas décadas liberada por Bertha Lutz. Essas mulheres de classe média adotavam os métodos das sufragistas americanas e inglesas, procurando ganhar espaço nos jornais. Buscavam apoio em homens de prestígio, como o senador Justo Chermont, autor do primeiro projeto de lei estendendo às mulheres o direito ao voto; o senador Lauro Muller, o médico Moncorvo Filho e o governador do Rio Grande do Norte, Juvenal Lartine que se

tornou o primeiro estado a admitir o voto feminino e a professora de Mossoró Celina Guimarães Viana, a primeira brasileira a tornar-se eleitora.

Outro interessante verbete coletivo é sobre a Associação Beneficiente Funerária Religiosa Israelita, fundada em 1906 pelas judias polacas que trabalhavam nos bordéis do Mangue, no Rio. Lutavam pelo direito a um enterro religioso e prestavam assistência filantrópica às associadas. Funcionou até meados dos anos 80.

A "Chapeuzinho" de hoje

Pesquisas atuais, afirmam que está em andamento um processo de equiparação entre os sexos em casa, na escola, no trabalho e na política brasileira. Em alguns campos a mulher já levou uma pequena vantagem sobre os homens. As mulheres já são a maioria do eleitorado, elas estão conseguindo mais emprego que os homens, o grau de instrução feminina melhorou desde 1994, somam 29% aprovadas em concursos para juiz.

Recentemente Ellen Gracie Northfleet foi indicada para o Supremo Tribunal Federal. Os ministros comemoram a indicação para a sua corte sisuda.

Em julho/2000, o presidente Fernando Henrique Cardoso escolheu uma mulher para assumir a Secretaria Executiva da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. É Dulce Maria Pereira, presidente da Fundação Cultural Palmares que defende os direitos do negro no Brasil.

Nas empresas, a mulher vem sobressaindo. A filial brasileira do banco Merrill Lynch tem 42% de mulheres entre seus 244 funcionários.

A economista, Christina Larroude investigou a vida de 51 mulheres de sucesso e concluiu que para ascender profissionalmente elas nem sequer precisam imitar os homens. Ao contrário. São justamente suas características femininas que favorecem. Segundo ela o homem é muito imediatista. A mulher antes de tomar decisões, faz questão de cercar-se de informações. O homem também e mais individualista gosta de aparecer, enquanto a mulher valoriza o trabalho em equipe. Devido às diferenças entre homens e mulheres eles devem se complementar. "A fase das pioneiras já está ultrapassada. As heroínas já terminaram sua tarefa de abrir caminhos, enfrentar mitos e impor a presença feminina como algo natural", diz a economista.

Não é só no Brasil que o sexo feminino está virando o jogo. Nos Estados Unidos, embora persista, a diferença salarial entre homens e mulheres foi reduzida. Existem oito milhões de empresas dirigidas por mulheres. Os 736 cursos ministrados nas universidades americanas, a respeito de problemas femininos, estão sendo questionados por uma nova categoria de mulheres, as que não querem ser tratadas com preconceito.

Num livro recém-lançado na Inglaterra, Women at Work: Strategies for Survival and Success (A mulher no trabalho: Estratégias para a Sobrevivência e o Sucesso), Anne Dickson coloca que as mulheres não progridem com mais rapidez porque têm comportamentos, inerentes ao sexo, que atrapalham. "Elas tem necessidade de ser amadas, o que tira a sua objetividade", explica Dickson. A sensibilidade para o sentimento leva a mulher a Ter impulso de acomodar situações.

Por isso tudo, concluímos que as mulheres estão numa fase sem igual na história. O impacto disso sobre o seu papel de mãe e rainha do lar ainda vai ser muito estudado.

Observamos que muitos preconceitos já foram vencidos e a mulher, provou que é tão capaz quanto o homem, mais os ideais ainda não estão de todos conquistados.

Chapeuzinho toma banho de modernidade na escola

Os alunos que conhecem o conto de Chapeuzinho Vermelho, ao fazer suas narrativas procuram soluções inovadoras. A personagem deixa de ser ingênua, mas não perde a simbologia das situações. Em algumas das recriações, Chapeuzinho Vermelho vai passear no Shopping e de ingênua não tem nada, usa enfeites modernos nos cabelos é vaidosa e é ela quem se aproxima do "lobo" e o convida para um sorvete.

Os enfoques dados pelos alunos, não destroem as narrativas tradicionais, e sim, tem o objetivo de reconstruí-las com um enfoque contemporâneo.

Na Idade Média, quando foram escritos, os contos eram atuais, no caso de Chapeuzinho Vermelho, naquela época na Europa o lobo era o símbolo do perigo e atemorizava a população. Atualmente, a violência urbana é muito mais ameaçadora do que os animais e os alunos apontam alguns perigos como:

- conversar com pessoas desconhecidas , ladrões e seqüestradores.

Considerações finais

Queremos novamente enfatizar que buscamos estabelecer as implicações da modernidade da mulher na leitura das versões de *Chapeuzinho Vermelho*, comparando os contos e daí relatando a evolução feminina, através dos tempos na luta contra os preconceitos.

Observa-se que há mudança nas versões de acordo com época e localização geográfica e estilo de cada escritor, comprovadas através dos elementos que compõe as narrativas: a transformação do léxico, do local, da vestimenta, do comportamento da menina, e dos ensinamentos a serem deduzidos.

Comprovou-se a evolução da mulher, também, através de artigos de jornais e revistas de datas bem atuais, em que elas se posicionam de forma críticas na sociedade, derrubaram tabus, fazendo com que barreiras antigas fossem rompidas e seus direitos respeitados.

Referências:

BETTELHIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo: Berlindas e Vertecchia Ltda., 1982.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil*. Teoria e Prática. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ática, 1999.

GRIMM. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Grimm* (Tradução e seleção de Ana Maria Machado). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa. *Literatura Infantil*. Voz da criança. São Paulo: Ática, 1986.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault* (Tradução de Regina Régis Junqueira). Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1989.

ROSA, Guimarães. *Fita verde no cabelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 198

O ELEMENTO RELIGIOSO E O INSÓLITO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Raquel OLIVEIRA DE CASTRO (PUC – Rio) *

Resumo:
A presente comunicação é um desdobramento da pesquisa desenvolvida no Mestrado (Um diálogo entre fé e ciência no imaginário tecnológico), em que estudei essas duas manifestações do humano no contexto tecnológico, a saber, cinema de FC e ciberespaço. Aqui busco dar continuidade ao trabalho, trazendo outras leituras. Nesse intuito, procuro levantar a possibilidade do insólito não pela antecipação do futuro ou pela realização do impossível, mas sim pelo regresso às formas primitivas de tradições religiosas ou do *discurso religioso* presentes no cinema de FC.
Palavras-chave:
Ficção científica, religiosidade, transgressão, insólito.

A ficção científica é um gênero literário que tem como tradição antecipar alguns temas relevantes à Ciência ou à Tecnologia e suas implicações sociais e psicológicas, numa extrapolação sistemática do possível, do teórico. Ou seja, é uma literatura voltada para o futuro, para o que há de vir. Baseada no desejo humano de especular sobre o desconhecido. É consenso entre os estudiosos de ficção científica, entre eles Otero (1987) e SCHOEREDER (1986), apresentar a "antecipação" como definição para o gênero. Assim, o que se costumou chamar de FC são as obras que projetam uma realidade possível, pautada no desejo e na aspiração de o ser humano especular sobre mundos e realidades distantes de sua contemporaneidade, mas que mantém com ela um diálogo muito próximo.

Essa *antecipação* ou *projeção* parte sempre do desejo de especular algum tema ligado à ciência ou à tecnologia e busca apresentar os possíveis conflitos advindos da relação do homem com essa "nova realidade" imaginada. Daí o nome ficção científica (FC). Muitas dessas abordagens têm caráter filosófico e são fontes permanentes de estudo dessa área do conhecimento. No entanto, a religiosidade constante nesses filmes e suas respectivas mitologias não têm sido devidamente estudadas.

Em seu diálogo com as tecnologias e os avanços científicos, o cinema de FC debate e questiona aspectos muito relevantes para as relações sociais, que ultrapassam a realidade meramente imediata e estabelecem uma relação com a cultura da humanidade e sua trajetória. O cinema quer nos fazer crer que não é o homem nova-iorquino ou londrino, mas o homem mundial que está presente em seus filmes. E, como representante da humanidade, esses filmes devem tratar de assuntos relevantes para o Homem. Como a grande maioria das culturas apresenta uma forma ou outra de expressão religiosa, levantar esse aspecto nos

* Mestre em Letras pela PUC-Rio, Professora das redes Estadual e Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

filmes confere aos mesmos uma aproximação com as diversas culturas que eles se propõem a representar.

Com o intuito de representar uma pluralidade, ou seja, uma cultura que dê conta da humanidade, o cinema de FC lança mão de, talvez, um dos aspectos mais caros a nossa humanidade: a religiosidade. Mais preocupado com as formas de *expressão* religiosa que com as *instituições* religiosas, propriamente ditas, o cinema de FC se apropria das tradições religiosas, seja em sua narrativa, seja na configuração mítica de seus personagens. Além disso, ao elaborar o universo religioso num meio tecnológico futurístico, confere ao mito um caráter reacionário, porque transgride as expectativas.

Essa mistura, de tecnologia (ou ciência) e religião, pode parecer a princípio muito inusitada a julgar pela realidade atual. Para muitos estudiosos da atualidade, entre eles, Richard Dawkins (2008), o diálogo entre fé e ciência jamais seria possível porque são conhecimentos distintos e, considerados por muitos, antagônicos. Essa parece ser a visão do senso comum também, que julga que as "coisas de Deus" não têm a ver com "as da ciência". E aquelas, muitas vezes, esbarram em tradições religiosas ainda hoje muito presentes em diversas culturas que impedem o avanço das técnicas científicas quando se tratam de manipulação humana: clonagem, uso de embriões, fertilização in vitro...

A FC constrói literariamente um futuro possível baseado em uma realidade atual, sendo assim, suscita reflexões a respeito dessa realidade e leva para o campo de debate questões sobre a tecnologia – ou ciência – e religiosidade. Ainda que esse diálogo possa parecer estranho, a primeira vista, tem se mostrado muito frequente na filmografia do gênero. Inúmeros filmes de FC elaboram a solução para os conflitos tecnológicos de uma forma mítica, ou religiosa. O que nos intriga é pensar o porquê da religiosidade estar tão presente numa projeção de um futuro em que a ciência e a tecnologia estejam extremamente valorizadas.

Na verdade, já vivenciamos, em parte, esse futuro, pois em nenhuma outra época a ciência esteve em situação tão central e privilegiada. O que intriga é justamente a convivência desses campos da cultura humana em uma narrativa que deveria ser o emblema da sociedade tecnológica e racional e, assim sendo, extirpar qualquer resquício de elemento religioso, muito atrelado às culturas primitivas. Ao analisar a Modernidade sob o ponto de vista do progresso, Harvey afirmou que o projeto da Modernidade, amplamente voltado para o futuro, acreditava que "O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de formas racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição da liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana" (2003, p.23).

No entanto, ao analisar esses filmes, percebemos esse anacronismo, pois o passado, primitivo e religioso, convive com o presente, tecnológico e racional. O anacronismo torna-se ainda mais extremo quando se percebe que muitos dos conflitos tecnológicos e científicos levantados por estes filmes são solucionados, ou pelo menos, mediados por elementos religiosos, ou míticos.

Esse diálogo da tecnologia com a religiosidade precede a própria FC e pode ser encontrado na maneira como o homem antigo pensava a técnica como arte e, portanto, dava uma importância privilegiada à mesma. Na Grécia, esse comportamento era alimentado pelo culto a Hefesto, uma divindade responsável pelos artefatos tecnológicos. Um deus

expulso do panteão olímpico por causa de sua deficiência física, no entanto, devido a sua astúcia e sua habilidade com a forja e o metal, conseguiu ser restituído a sua posição privilegiada.

A Lembrança dessa divindade é oportuna se levarmos em conta as leituras que são feitas a respeito da tecnologia: ao mesmo tempo em que fascina e seduz o homem, possibilitando realizar desejos inimagináveis, também atemoriza pelo seu poder de destruição e segregação. Nesse sentido, podemos dizer que a tecnologia é uma herança divina capenga, imperfeita e compete ao homem usá-la com sabedoria.

O conceito de mito usado aqui parte da posição do mitólogo Mircea Eliade que afirma que o mito é a "narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e tornou a ser" (2006, p.11) e é considerado "uma história sagrada e, portanto, "verdadeira" porque sempre se refere a realidades" (p.12). Para Eliade o mito não é uma fábula ou ficção, é antes uma história verdadeira porque funda uma situação numa determinada cultura, ou seja, os mitos relatam ou explicam uma série de acontecimentos que se deram num passado muito distante, antes mesmo da existência humana, *in illo tempore*. Para os homens das sociedades arcaicas a relação com o sagrado tinha origem no mito e ele também era responsável por organizar o cotidiano das pessoas, além de mediar a relação do homem com a natureza.

Mas esse conceito de mito sofreu algumas variações durante o passar dos tempos. Muitas vezes o mito acaba assumindo valor de fábula, mentira ou fantasia, principalmente na atualidade em que o vernáculo tornou-se de uso vulgar. Isso tem uma explicação histórica. Eliade (2006), assim como Detienne (1998), esclarece o motivo que tornou o mito uma "ficção" ou "fantasia". Segundo os teóricos, isso se deve a como o mito foi objeto de estudo na Grécia Antiga.

Para os filósofos, creditar aos deuses comportamentos tão semelhantes aos dos humanos era uma atitude ingênua e infantil. Nesse contexto, as histórias de Homero eram fabulosas demais para a época e, com o tempo, as elites culturais tomaram esses textos como entretenimento, apenas arte. No entanto, conforme Eliade, o combate aos mitos promovidos pelos filósofos tinha como prioridade combater a idéia de que os deuses podiam ter um comportamento humano, pois segundo os filósofos gregos "um verdadeiro Deus não poderia ser injusto, imoral, ciumento, vingativo, ignorante, etc." (2006, p.131). Assim, os ataques racionalistas não tinham como intenção desmistificar o mundo, mas sim refletir sobre os "absurdos" das histórias mitológicas propaladas pelos escritores. Quando o cristianismo assolou a Europa, séculos mais tarde, essa tese foi levada a todo o mundo greco-romano e as histórias mitológicas passaram a ser entretenimento pueril, incapaz de promover qualquer resistência à religião imperialista.

Por ironia, ao se creditar a esses textos um valor artístico, destituindo-os de sua expressão religiosa, a mitologia grega pode ser perpetuada e conservada através da arte e chegar à atualidade com força capaz de influenciar toda a cultura ocidental, enquanto as religiões populares vigentes na Grécia na época de Homero e que mantinham seus cultos e rituais até a introdução do cristianismo na Europa foram suprimidas e pouco se sabe atualmente sobre seus ritos. Daí, a crença de que "nas civilizações mais adiantadas, os mitos acabam se fossilizando sob a forma de superstições" (DETIENNE: 1998, p.35).

Detienne afirma que, mais tarde, para dar conta aos apelos racionais da filosofia do séc. XVIII era necessário desmistificar as narrativas mitológicas daquela cultura que se costumou chamar "berço da civilização ocidental" e, como tal, não poderia dar vazão a histórias tão fabulosas (1998, p27-35). Logo, no séc. XVIII, a mitologia passou a ser estudada como uma ciência da linguagem de interpretação do mundo, dos fenômenos da natureza e das situações inexplicáveis. Esses pensadores ou tomavam a mitologia como folclore ou tomavam-na como explicação pueril que o homem primitivo atribuía a sua realidade. De qualquer maneira, a mitologia não apresentava mais seu caráter sagrado e, portanto, "verdadeiro" de se estar no mundo, como argumenta Eliade. No entanto, esse mesmo autor afirma que o século XX retomou a acepção primordial do conceito de mito que é, a saber, "tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar" (2006, p.8). E é este conceito que nos interessa, embora a acepção de mito como "fábula" ou história "mentirosa" também seja utilizado na atualidade. É no diálogo da FC com o mito, na concepção de Eliade (2006), que recupera uma história sagrada, um modelo exemplar, que se estende esse trabalho.

Influenciados pela realidade imediata, muitos dos filmes retratam um futuro, com as pisques humanas fragmentadas ou distorcidas; retratam um mundo de apatia, segregação e individualismo. As chamadas distopias tecnológicas, no entanto, trazem a mensagem da supremacia do humano em oposição à máquina, e a vitória de antigos ideais e valores, ao reatualizar alguns mitos consagrados pela História.

Dessa forma, o que poderia parecer um anacronismo - a religiosidade em FC -, uma vez que a expressão religiosa apela para as tradições, ou seja, o passado, enquanto o gênero apela para o futuro e a ruptura com as tradições. Entretanto, o inesperado e, porque não dizer, o insólito, é justamente esse diálogo que o gênero mantém com as formas tradicionais de mitologia, sendo esta seu elemento de transgressão e ruptura na trama cinematográfica. No intuito de pensar esse diálogo e de refletir sua relevância para nossa contemporaneidade, serão analisadas duas obras, Contato[1] e Filhos da Esperança[2]. Dois filmes, separados por quase uma década, mas que trazem em comum a religiosidade sob duas perspectivas: no primeiro filme, como elemento mediador dos debates entre o discurso religioso e científico presentes na própria trama, possibilitado por uma experiência mística vivenciada por uma cientista; e no segundo filme, como elemento de transgressão do sistema de valores plasmado à própria narrativa e explorado em seus personagens céticos e excluídos.

Contato – a transcendência desacreditada

Esse filme, de 1997, mostra uma disputa entre o discurso religioso e o científico travada entre um teólogo e uma cientista. Provar a existência de vida extraterrestre em outro planeta é a meta que move a vida da cientista Ellie. Nessa missão ela se isola das relações interpessoais e se dedica apenas a sua pesquisa, perdendo o contato com o humano

[1] Contato. Robert Zemeckis, EUA, Warner Bros, 1997. VHS (127 min.)
[2] Filhos da esperança. Alfonso Cuarón, Inglaterra e EUA, Universal Pictures / UIP, 2006 DVD (109min.)

que a cerca e passando a ter uma existência cada vez mais solitária. Já o teólogo Palmer defende a tese de que a humanidade está perdendo a fé em Deus e que a ciência e a tecnologia não dão conta do vazio existencial que se instaura no seio da sociedade contemporânea.

Embora os dois se envolvam romanticamente isso não é suficiente para dissuadir qualquer um dos dois de suas crenças solidamente construídas, seja pelo discurso religioso, seja pelo científico. Durante esse embate ideológico, Ellie faz contato com o que parece ser uma inteligência extraterrestre e isso muda o cenário mundial da época. De repente, insurgem movimentos religiosos em todas as partes do planeta e se trava uma disputa pelos créditos e poderes da nova descoberta científica.

Uma mensagem desses seres é enviada à Terra e embora Ellie se empenhe em decifrá-la e tenha dedicado toda sua vida à Ciência, além de possuir o crédito pela descoberta, ela foi recusada por uma junta para ser o representasse a humanidade nesse contato com os extraterrestres, sob a alegação de que ela não acreditava em Deus. Segundo a junta responsável por intermediar o contato, a mensageira da humanidade nesse primeiro contato não poderia ser alguém que não acreditasse em Deus, uma vez que a maioria da humanidade possui alguma crença num "ser de inteligência superior".

Ironicamente, embora a cientista representasse os ideais mais caros à humanidade, tais como Ética, Verdade, Inteligência (como foi dito por outro personagem do filme), e cultivasse o desejo de ultrapassar todos os limites do conhecimento, Ellie é destituída de seu direito por pessoas que, antes da descoberta, levavam uma vida alheia às questões religiosas ou científicas. No decorrer do filme Ellie terá retificado seu direito de ser a mensageira humana.

Os cientistas construirão, com base nas orientações emitidas pelos ETs, uma máquina que permitirá uma viagem interplanetária. A máquina de comunicação emite um campo magnético que permite um trânsito entre túneis multidimensionais. O argumento é baseado numa teoria científica: o buraco de minhoca. Segundo essa teoria, a gravidade promove uma compressão do tempo e do espaço, capaz de promover uma viagem que atravessa tempos e espaços incalculáveis.

Esse "metrô interplanetário" leva Ellie para outra realidade, num tempo indeterminado, em outra galáxia, mas a mente da cientista é incapaz de racionalizar a experiência, embora ela tenha certeza sinestésica da experiência extraordinária que viveu. Ainda que ela admita para si e para todos ter se comunicado com seres extraterrestre e que todos os instrumentos que monitoravam suas funções vitais registrarem alterações biológica e psíquica, Ellie não consegue organizar o pensamento de forma coerente para descrever o que vivenciou. Ela é presa em sua própria armadilha, pois, em sua postura cética, ela só acredita no que se pode provar e Ellie não pode provar o que experimentou, logo, não pôde convencer a junta de sua experiência extra-sensorial. Não pode sequer verbalizar o que passou.

O que Ellie experimenta é a transcendência em seu sentido religioso e filosófico. Ela eleva sua mente, seu espírito e seu corpo no contato com seres que, aparentemente, são nossos ancestrais, numa realidade idílica e num tempo indefinido, por isso mesmo, mítico. Ellie não consegue dar conta da experiência porque ela mesma não acredita no que

experimentou. Ela não tem fé em nada que não seja próprio do discurso científico. Como ela poderia compreender a experiência mística pela qual passou?

Para todos que observavam a experiência, a doutora havia passado pela máquina imediatamente. No entanto, a sensação para a cientista foi de um tempo muito maior e a única coisa que sustenta essa alegação são as 18 horas de estática gravadas em uma câmera que trazia consigo. A personagem realiza uma transcendência verdadeira, no entanto, nem ela, nem a comunidade científica são capazes de compreender ou acreditar no encontro extraordinário que teve com esses seres, tampouco na simplicidade de sua mensagem mítica: todos somos um, cada pessoa, animal planta ou molécula é parte integrante desse universo, somos poeira de estrelas. A única pessoa capaz de dar conta do mistério da experiência por que Ellie passa é o teólogo Palmer, pois sua fé em algo para além do humano absorve o mistério do Absoluto, divino, sobrenatural. Antes de racionalizar, ele crê e, em sua crença, sabe que não se podem explicar os mistérios de Deus.

O elemento religioso neste filme está presente muito mais na experiência do inominável que a cientista vivenciou, que na narrativa, propriamente dita. Aqui, essa experiência produz o diálogo entre o discurso religioso e o científico representado por seus protagonistas. A experiência mítica ou mesmo mística é o elemento necessário à trama para construir um desfecho que dê conta de ambos os saberes, porque mantém o mistério subjacente à Ciência ou à Religião.

O próximo filme analisado já traz o elemento religioso diluído em sua narrativa e apresenta um simbolismo religioso em cada personagem.

Filhos da esperança – o Jesus dos marginalizados

Esse filme é de 2006 e situa a humanidade num cenário apocalíptico. No contexto do filme, a humanidade perde seu poder de reprodução e estaria fadada a desaparecer da face do planeta nos próximos 50 anos. A comunidade científica desconhece o motivo da esterilidade e o senso comum credita à punição divina, ao fim dos tempos, o que provoca um colapso mundial em todas as formas de organização e controle.

Em 20 anos de esterilidade todas as metrópoles do planeta se transformam em lugares sem lei ou ordem, ameaçadores. Nesse mar de caos, só uma cidade ainda não sucumbiu ao inferno que se propagou na terra: Londres. Como último refúgio dos valores universais, o verdadeiro panteão da humanidade, essa cidade recebe uma leva de refugiados dos países devastados pelo horror das guerras, mas, obviamente, Londres não suporta tantos párias e aplica o projeto de limpeza semelhante ao do nazismo.

Todos os que não fossem ingleses deveriam ser banidos da cidade que resistiu. Todo elemento estranho deveria ser posto em um lugar apropriado com sua natureza: guetos que ficavam no entorno da cidade, pois era uma ameaça ao projeto político e ideológico londrino. Mais tarde, esses guetos, que crescem e se insurgem contra esse sistema será extirpado, pois contamina o ambiente inglês, o *status co* de uma sociedade que caminha para seu fim, como todas as outras, mas que quer preservar seus valores.

Parece uma incoerência lutar para preservar modelos de uma sociedade quando toda a humanidade caminha para o iminente desaparecimento e mais incoerente ainda matar qualquer um estranho a esse modelo, quando a humanidade perecerá ao longo de 50 anos.

No entanto, o filme trabalha com um problema real e contemporâneo que amedronta os europeus e americanos da atualidade: a crescente imigração e falta de emprego e, sobretudo, a perda da identidade. Os ingleses do filme querem, antes, morrer como "ingleses" não como "humanos".

Todas as questões de identidade que pululam na contemporaneidade, tais como, imigrantes ilegais, terrorismo, fundamentalismo religioso são exacerbadas no ambiente do filme. Londres tenta manter todos os não londrinos fora de seu espaço. Os que ficam à margem da cidade são, portanto, a escória, os indesejados, os sujos, dessa forma ela restaura o projeto de limpeza nazista do qual nos fala Bauman (1998), ao fazer um paralelo da sociedade contemporânea com a do início do séc. XIX, e transforma o excluído, ou seja, o Outro, em herói de seus valores.

Na realidade apocalíptica do filme, não há futuro para a humanidade, mas essa não é uma especulação, é uma realidade presente e imediata. A humanidade está caminhando a passos largos para a morte. Não há crianças e há poucos jovens. No entanto, eis que surge uma situação inexplicável: depois de 20 anos de esterilidade da raça humana, uma jovem aparece grávida. Para melhorar a história, ela é negra e não é inglesa, ou seja, é uma fugi, termo usado para todos os marginalizados da sociedade inglesa. Obviamente, torna-se um elemento fundamental para os conflitos e disputas pelo poder. Essa mulher, independente de sua condição, é um achado científico capaz de resgatar as esperanças da humanidade, capaz de interromper a morte e, sobretudo, perpetuar os valores ingleses. Imediatamente se torna alvo de cobiça das duas forças em disputa no filme: os terroristas *fugi* e o governo inglês.

Como no mito cristão, ela precisa fazer uma viagem, ou antes, uma travessia para salvar a vida de seu bebê. Ela precisa chegar ao litoral para pegar um barco científico, mantido pelos marginalizados, uma comunidade científica – Projeto Humano – que atua na marginalidade também. O sucesso de sua travessia por Londres e outros territórios afastados que se tornaram guetos ou campos de guerra, depende de Theo, um homem apático, aparentemente sem crenças religiosas ou políticas e que precisa de dinheiro. Este homem ajuda a jovem a fazer sua travessia, mas na medida em que faz a jornada com ela, faz também sua própria travessia interna.

As referências religiosas nesse filme são constantes: na fala, no cenário, nos ritos. No entanto, é justamente na narrativa que se encontra o drama primordial do mito do messias. A jovem Kee aparece grávida, mas sem pai. Não que seja obra do divino, mas é que como ela transou com vários homens, ela não sabia quem era o pai e também não importava já que se encontrava sozinha. Miriam, uma "enfermeira" a acolhe e faz a viagem com Theo que acaba tendo de fugir de todas as formas: dos ingleses, porque ao ajudar os peixes (grupo terrorista que luta para libertar os fugi), ele se torna um criminoso e dos peixes, porque ao proteger Kee, ele atrapalha os planos do grupo de usá-la como objeto de poder.

A imagem de Theo no decorrer da história muda drasticamente. De um homem bem sucedido, confiante, apático e cético para um homem de "fé". Durante a viagem, Theo perde suas roupas, seus sapatos, presencia a morte da ex-mulher e do melhor amigo, compartilha os maus-tratos sofridos pelos fugi. Vê-se numa situação desesperada, humilhante e sem sentido, mas não abandona sua missão: levar Kee ao barco, uma espécie

de laboratório científico flutuante, que pode mudar a história da humanidade. Ao longo de sua trajetória, Theo recupera sua fé, não em Deus ou no sobrenatural, nem tampouco na humanidade. Ele recobra a fé em si próprio e em sua dignidade ao fazer o que acha ser o certo, ainda que todos os acontecimentos estejam contra ele.

Kee é a mulher que dará à luz a criança que salvará a humanidade. Aquela que fundará uma nova trajetória para a raça humana. A alusão ao mito de Maria é constante. A revelação do segredo para Theo, num cenário que reproduz um celeiro, a fuga para ter o filho e todas as adversidades que teve de enfrentar para poder parir "a nova humanidade". Ironicamente, a criança que salvará a humanidade da erradicação e do esquecimento é uma menina. O messias no filme é uma menina negra e proscrita. O mito aqui é triplamente transgressor. O cenário do nascimento é deprimente comparado ao cenário idílico do mito original: um prédio caindo aos pedaços, sujo, situado num gueto, com uma guerra que ecoa por todos os lados, sem nenhuma possibilidade de higiene. O próprio cenário do nascimento do mito é o caos. É nesse caos que Theo fará o parto do bebê.

Theo faz sua transcendência ao ajudar Kee, dando sua própria vida, ainda que sua morte não fique clara na narrativa. Theo e Kee, ajudados pelos outros fugi confinados no gueto, chegam até o esgoto da cidade que os levará ao mar para encontrar o barco de pesquisa, nomeado de "Amanhã". Na alusão de que essa criança possibilitará um amanhã, uma continuidade para a humanidade. Nessa cena fica evidente o papel de Pai do "salvador" que Theo assume, pois Kee adotará para sua menina o nome do falecido filho de Theo: Dylan. Se Theo morre ou não, não importa. O que importa é que ele chega ao fim de sua jornada, ele cumpri sua missão e, pode-se dizer que ele é o responsável pelo nascimento dessa nova humanidade. Ele é o Pai do Salvador.

Exploramos aqui duas possibilidades de expressão religiosa no cinema de FC. Em Contato, o encontro do humano com o divino se apresenta por uma experiência mística/ mítica pela qual passa a cientista Ellie. Isso provoca uma mudança na perspectiva da personagem acerca do conhecimento científico sobre a criação do mundo. Por extensão, lança uma dúvida a respeito das próprias certezas que sustentam ambos os conhecimentos, científico e religioso, ao sugerir que eles podem ter um plano comum, para além da elaboração racional de cada um: o plano do mistério.

Nesse filme, a ação dialógica entre ciência/ tecnologia e religiosidade centra-se em uma personagem que, de início, transgride sua própria cultura, ao negar uma tradição judaico-cristã, em seguida, sua própria condição social ao lutar por todos os meios e usar de todas suas habilidades para concretizar sua ideologia, e, por fim transgride sua mente e sua fé absoluta na Ciência ao vivenciar uma experiência mística da qual seu raciocínio cético não dá conta.

O insólito reside justamente nessa transgressão contínua da estabilidade da crença, seja na ciência, seja na religião. Aqui elas não estão em campos opostos ou não estão em tolerância uma com a outra. Aqui elas se complementam na revelação do mesmo mistério. O discurso científico e o mito se tornam um.

Já em Filhos da Esperança, a religiosidade atravessa toda a narrativa como uma alegoria do nascimento de Cristo. Dessa vez, triplamente marginalizado, pois o filme sugere que o novo Redentor é proscrito, negro e ... mulher. Além disso, o Pai é um humano

(no sentido mais nobre da palavra) cético, movido, inicialmente, por interesses financeiros. O destino do salvador e da humanidade depende de um incrédulo.

O insólito aqui se estabelece na própria ruptura subjacente de um incrédulo dar vida a um Messias e de que a salvação da humanidade racional, científica e tecnológica depende do mito, que é capaz de ultrapassar todos os interditos – de sexualidade, gênero, etnia e sociedade - para dar continuidade ao que temos de mais importante: a vida. E nela, na vida de um indivíduo que representa toda a coletividade dar vazão à nossa ambição de eternidade, de vencer a morte.

Dessa forma, ambos os filmes possibilitam o diálogo entre ciência/ tecnologia e religiosidade através de personagens céticos e veementes centrados no discurso não-religioso. São personagens que transgridem suas próprias naturezas, seja em sua convicção (Ellie e Theo), seja em sua condição social (Kee e Dylan) e dessa forma constroem um novo futuro pautado em modelos míticos antigos reatualizados e recuperados sob novos paradigmas.

O insólito é justamente essa transgressão operada, capaz de construir a partir de seu oposto, o notadamente Outro, a afirmação do que deveria negar. Assim, é no ambiente futurístico e tecnológico de uma sociedade extremamente racional que os mitos surgem como contraponto aos modelos totalitários e é ele o responsável por operar a mudança desejada e necessária.

Na contemporaneidade o mito toma outras formas e atribuições e sua linguagem tem sido direcionada para públicos diversos, inclusive de crenças religiosas bem distintas ou, até mesmo, para uma audiência sem crédulo definido ou, o que é mais interessante, para incrédulos também. Quando o cinema se apropria do mito, a indústria cinematográfica se torna o novo pajé ou aedo que reatualiza, ou melhor, revive o mito para uma 'aldeia global'. Nesse caso, o alcance do mito extrapola espaço e tempo, pois ritualiza milhões e milhões de pessoas de línguas, lugares e tradições distintas e por outro lado, reatualiza durante décadas, séculos, pois a memória eletrônica do cinema pode ser mantida por muitos e muitos anos, fazendo com que a narrativa ou o rito inicial possa ser recontado ou revisto sempre que se desejar, bastando alugar o filme ou copiá-lo da Internet. Além disso, por se tratar de uma gravação áudio-visual sempre teremos acesso ao modelo original cinematográfico, ou seja, podemos repetir essa gravação inúmeras vezes sem perda ou os lapsos de memória de um aedo ou um pagé.

De acordo com o próprio Eliade, "as experiências religiosas privilegiadas, quando são comunicadas através de um enredo fantástico e impressionante, conseguem impor a toda a comunidade os modelos ou as fontes da expiração" (p. 129). O cinema amplia essa capacidade de comunicação e sugestão e o mito passa a ter na atualidade uma acepção de "transformação". A sociedade atual vê no mito as potências individuais ou mesmo de poderes sobre-humanos que não são atribuídos a deuses, mas a indivíduos sobre-humanos, bem-sucedidos que conseguiram, de alguma forma, transformar a realidade que os cerca e se perpetuarem na história da humanidade.

Abordamos aqui, com a objetividade que determina esse trabalho, dois filmes que apresentam campos de aproximação entre religiosidade e ciência ou tecnologia. Como essa comunicação é parte de um estudo maior, foi necessário traçar o tema em linhas gerais e alguns conceitos não puderam ser aprofundados como um trabalho mais extenso

possibilitaria, um deles é o conceito de messias, que é abordado em outro trabalho em que são estudadas as manifestações do messias na contemporaneidade tecnológica. Há também nesses filmes inúmeros aspectos da sociedade que vão além das configurações religiosas e que mereceriam um estudo mais amplo, mas esses aspectos serão trabalhados numa próxima etapa da pesquisa, em que pretendemos estudar os contextos culturais em que são criados os filmes.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 272p.

DAWKINS, Richard. **Deus – um delírio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 520p.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olumpio. Brasília DF: UNB, 1998. 232p.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 179p.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Ediçoes Loyola, 2003, 349p.

OTERO, Léo Godoy. O que é ficção científica? In __ **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo. Lua Nova Editora, 1987. p. 11-23

CASTRO, Raquel Oliveira de. **Um diálogo entre fé e ciência no imaginário tecnológico**. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005. 116p.

SCHOEREDER, G. **Ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. 340p.

O FANTÁSTICO NO QUARTO DE AMÍLCAR BETTEGA BARBOSA

Renan JI (UERJ) *

Resumo:
Este trabalho pretende analisar os contos de Deixe o quarto como está, de Amilcar Bettega Barbosa, ressaltando a configuração mítica desses textos, partindo das concepções de Roland Barthes sobre o mito. Tal experiência das ressonâncias míticas na literatura de Bettega Barbosa será analisada nas relações que estabelece com o fantástico moderno, o seu reservatório de imagens e temas, bem como os efeitos de leitura desse "gênero" inaugurado, na concepção de Tzvetan Todorov, por Franz Kafka.
Palavras-chave:
Amilcar Bettega Barbosa; Mito; Fantástico moderno.

Abstract:
This paper intends to analyse the short-stories of *Deixe o quarto como está*, by Amilcar Bettega Barbosa, emphasizing their mythic configuration, following Roland Barthes' theory about the myth. This experience of mythic resonance in Bettega Barbosa's work shall be analysed in its relations with the reservoir of images and themes of the modern fantastic, as well as the reading effects of this "genre" inaugurated, regarding the conception of Tzvetan Todorov, by Franz Kafka.
Keywords:
Amilcar Bettega Barbosa; Fantastic; Myth.

Introdução

Um quarto que é (en)fado ou prisão. Dele se tenta sair, ou nele se afunda até a imobilidade. Os personagens de Amilcar Bettega estão presos num quarto metafórico que gira sobre si mesmo. Estão cansados demais para dele se libertar, ou cansados demais para nele permanecer. Se sentimos que o quarto deve ser deixado como está, vemos que, entretanto, a possibilidade saída é ilusória: a claustrofobia persiste, o quarto se repete em cada circunstância, como se se ampliasse e sempre se voltasse sobre si mesmo. Um espaço fantástico de sufocamento, onde tudo é uma repetição sem fim, um momento interminável. E, no quarto de Amilcar, o fantástico moderno gira sobre si mesmo, e a tradição inaugurada por Franz Kafka é levada a um novo patamar: o mito, que internaliza os procedimentos de uma estética antes revolucionária, hoje cotidiana.

* Graduação em Letras pelas Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestrando em Literatura Brasileira na mesma instituição.

A mitificação do fantástico em *Deixe o quarto como está* é um processo que faz parte de uma tendência da literatura contemporânea, acostumada a trabalhar o insólito, a "esperar o inesperável" (CORTÁZAR: 1974, p. 177), a radicalizar a naturalidade frente ao estranho. Assim, este artigo pretende investigar a natureza desse processo estético baseado no mito, analisando a qualidade e o rendimento desse fenômeno.

1. Anotações sobre o mito.

Do signo lingüístico saussuriano podemos depreender a dupla articulação e seu produto: relação arbitrária entre uma imagem acústica e um conceito, que se presentificam numa estrutura dúplice chamada signo. Este signo possui um uso histórico próprio, pois já tem ao seu redor sedimentada uma massa de significados que lhe correspondem. De Saussure a Barthes, entretanto, a língua assume feições outras, que a semiologia teve o papel de revelar. Interessa-nos o ponto de vista semiológico de Roland Barthes sobre o mito.

Barthes encara o mito como um processo de deslocamento do signo lingüístico que, com sua história e uso próprios, acaba sendo arrastado e inserido numa outra cadeia significante: o sistema da linguagem mítica. O signo estruturalista transforma-se, no mito, no significante de uma cadeia segunda, a qual lhe atribui um outro significado, formando, conseqüentemente, um signo novo – o signo mítico.

Diz-se de um "sistema semiológico segundo" (BARTHES: 2003, p. 205) que possui características próprias. A dupla articulação mítica introduz uma nova dinâmica: o seu significante é uma tela transparente, um anteparo que promove um jogo tenso de presença e ausência de uma significação anterior, quase esquecida, enevoada em seu contexto original, mas ainda verificável. A serviço de uma ordem conceitual segunda, o significante mítico, pois, "já postula uma leitura" (idem, p. 208), e não é puramente vazio como o significante saussuriano.

O significado mítico, por sua vez, é um mundo. Enquanto a relação saussuriana denota uma noção de correspondência biunívoca entre uma imagem acústica e um sentido, o significante mítico se liga a um sentido amplo, universalizante, que pressupõe toda uma constelação histórica de significados. O significado mítico se investe de uma errância, ele se espraia num espaço vasto de possibilidades, e a unicidade que lhe cabe somente é a de um universo. Não é à toa que o mito possui em sua estrutura um caráter vazado, polifônico, de múltiplas leituras.

Vejamos que a figura mítica de Sísifo, por exemplo, possui um conteúdo subjacente. É um personagem de uma narrativa, de um enredo ficcionalizado: descendente de Deucalião e Pirra, consegue driblar os sortilégios da morte para retornar ao mundo terreno e permanecer ao lado da esposa. Como castigo dos deuses, é condenado a rolar uma enorme rocha morro acima, para saber que, no topo, ela rolará morro abaixo pelo outro lado. Aqui, uma narrativa se impõe, com seus significados próprios: um homem, Sísifo, recebe o castigo de empurrar uma pedra. Mas a ambiência mítica coloca um véu sobre tais conteúdos manifestos, e os empurra para uma outra ordem de significação, em que Sísifo é visto não somente como um personagem, mas como síntese de um caráter humano universal: o amor pela vida e a persistência cega. A rocha, deslocada de seu contexto

original, passa a ser uma rocha especial, pois uma enormidade de metáforas é despejada nesse signo: a rocha é ainda ela mesma, mas também é a adversidade, a intempérie e a resistência. A leitura de Albert Camus sobre o mito de Sísifo não deixa transparecer outra coisa: o absurdo é um conceito que convive com uma infinidade de outros conceitos, todos eles pertencentes a um único universo significativo. Assim, podemos verificar a relação estabelecida pelo mito: um significante auto-suficiente (porque ele próprio é já um signo) aceita sua inserção num contexto outro, assumindo um novo matiz de significado.

A relação significante-significado, na esfera mítica, se dá curiosamente como análoga ao processo praticado pelo fantástico moderno. Sartre nos fala de "uma revolta dos meios contra os fins" (SARTRE: 2005, 140): uma escova, por exemplo, é um meio cujo fim é o de desembaraçar os cabelos. Entretanto, no ambiente fantástico, ela se destitui desse fim para assumir por ela mesma uma outra função, inserida numa ordem misteriosa. Ora, o mito também procede da mesma maneira, mas a orientação do seu fim seria mais clara: o significante **escova** guardaria em si seu sentido e uso convencionais, entretanto, estes se esfumaçariam para servir a um fim outro, o do significado mítico (no caso da escova, o universo mítico da beleza, por exemplo).

Os deslocamentos propostos pelo mito e pelo fantástico moderno se baseiam no enfraquecimento de correspondências convencionais: a escova "fantástica" é desprovida de sua função tradicional; o significante mítico é enfraquecido em seu significado correlato. Aqui, contudo reside uma diferença cabal entre os procedimentos: enquanto no fantástico, o meio (a escova) se desloca de seu contexto original para adentrar numa ordem misteriosa, da qual não temos conhecimento (daí o efeito de estranhamento tão referido pelos teóricos do fantástico), o mito desloca o significante **escova** e o insere no significado de uma cadeia mítica de significações que, apesar de multifacetada e intuitiva, é facilmente reconhecida como um universo.

Assim, ressaltemos que, no mito, o significante-meio apresenta-se deslocado do seu fim original, porém esse deslocamento é perceptível, e o destino de sua transferência pode ser captado. Ao contrário do fantástico moderno, em que o meio deslocado serve a uma ordem de mundo – um fim – completamente incógnita, no mito o meio deslocado serve a uma ordem perfeitamente reconhecível, mesmo que ela se apresente de forma múltipla e diversificada, agindo mais inconsciente do conscientemente. Isso porque a relação mítica entre significante e significado possui uma peculiaridade importantíssima que reside no terceiro elemento do processo: o signo mítico.

Do emparelhamento de significante e significado, o signo mítico estabelece uma relação de equivalência entre dois elementos que já possuem uma história e conteúdos próprios. Porém, o significante, de acordo com Barthes, é parcialmente motivado: ou seja, ele tem uma relação temática com seu significado, uma vez que sua eleição como significante não é meramente aleatória, como o seria na relação arbitrária do signo saussuriano. Sendo o significante dotado de uma parcela do significado, do qual ele poderia ser culturalmente inferido, podemos perceber que existe uma relação cíclica entre os dois pontos de apoio do signo mítico: do significante para o significado ou vice-versa, estabelece-se uma espécie de circularidade, de equivalência, em que tanto um como o outro parecem pertencer-se de forma inerente. Portanto, o mito expressa em sua significação uma imanência entre si dos dois pontos de apoio do signo mítico, como se eles fossem parte de

um mesmo organismo, numa relação carregada de obviedade e normalidade. "(...) para o leitor do mito (...) tudo se passa como se a imagem provocasse *naturalmente* o conceito e o significante *criasse* o significado" (BARTHES: 2003, p. 221, grifo do autor).

Surge aqui, por conseguinte, uma naturalidade entre dois elementos perifericamente relacionados, numa relação artificial que prima por se estabelecer como natural, como óbvia e comum desde tempos imemoriais. A inclinação do mito para o eterno[1] não é um fato inocente: aqui, uma exemplaridade é criada, um ponto de convergência entre inúmeros fatores surge reunido numa imagem ou escrita. E disso decorre a organicidade do mito, pois sua composição pressupõe uma soldagem entre os componentes do signo, como se eles não fossem duas realidades diferenciadas.

2. No quarto do fantástico moderno.

Se o signo mítico reúne em si uma infinidade de percursos, de caminhos discursivos, denunciando uma pluralidade de ordens e significações, o fantástico para Julio Cortázar é igualmente um ponto de convergência. Similar a um ponto vélico de um navio, "ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças de um velame desfraldado" (CORTÁZAR: 1974, p. 179), o fantástico seria uma espécie de local de reunião de diferentes ordens, uma conhecida e pressuposta – a normalidade – e outra marginal – o sobrenatural. Apesar de o mito sinalizar para uma ordem velada intuitivamente detectável (a do significado mítico) através de uma ordem manifesta (o significante mítico), e o fantástico contrariamente indicar a irrupção de uma nova coerência, que, entretanto, não é cognoscível, seria interessante notar essa natureza semelhante que ambos têm em comum.

E é precisamente nos contos de Amilcar Bettega que podemos visualizar o intercâmbio entre esses modos de expressão paralelos, porém muitas vezes parecidos. Nessas histórias, o deslocamento resultante do tratamento mítico influi num segundo deslocamento presente, o do fantástico moderno. Vejamos primeiramente a natureza deste último.

Jean-Paul Sartre descreve o fantástico moderno como uma atmosfera de pesadelo, em que os eventos absurdos são totalmente imiscuídos na malha de uma normalidade narrativa. Não existem sobressaltos com essa estranheza comezinha, que simplesmente ocorre sem reviravoltas no devir da narração. Até mesmo a fatalidade monstruosa de Gregor Samsa não seria considerada uma exceção a essa regra. Basta que destaquemos de antemão a própria reação do protagonista, exemplar nesse sentido: "Que tal se eu continuasse a dormir mais um pouco e esquecesse essas tolices?" (KAFKA: 1986, p. 8). De

[1] Barthes afirma que o mito nunca poderia ser eterno, uma vez que a sua operação semântica e imagética depende profundamente da história e seus percursos. Entretanto, a leitura que proponho do mito se restringe à sua recepção, e não inclui sua urdidura. No que tange aos efeitos do mito no receptor, creio podermos afirmar que a naturalidade do mito nos leva de fato a percebê-lo como forma tendente ao eterno, pois o natural sempre pressupõe estabilidade e infinitude.

fato, o sobrenatural é uma tolice, que apenas se junta a um feixe de outras preocupações na mente do homem do fantástico moderno[2].

Esse não-estranhamento perpassa toda a linguagem. No "estilo minucioso e cortês" (SARTRE: 2005, 136) de Kafka, a atmosfera perturbadora é sub-reptícia, dotada de uma potência inominável latente que carrega o texto de um mal-estar do qual não se sabe a origem. O choque de expectativas típico da tradição do fantástico aqui não se realiza, pois a própria linguagem e a temática estão a tal ponto humanizados e domados, que o olhar do leitor não se depara com disparates, apenas com uma "polidez de pesadelo" (idem, p. 136), a impelir um "círculo fantástico, que, no entanto, se cumpria à risca, como se obedecesse a um traçado lógico" (ARRIGUCCI: 1987, p. 144). Daí que a humanização do fantástico referida por Sartre caracteriza-se por uma objetivação acentuada das representações, valorizando o próprio homem e a realidade empírica como imbuídos do mais profundo absurdo. Das fadas e fantasmas, dos recalques e tabus, dos duplos personificados, apenas sobra como objeto incomum o homem, ainda a resistir dentro de uma engrenagem impossível que é a realidade.

Procurando ressaltar ao máximo o caráter insólito do ser humano e dos objetos, a linguagem fantástica se torna reclusa em seu potencial fantasioso, valorizando para o leitor o enorme descompasso existente no próprio real. Coloca em prática a revolta dos meios contra seus fins, elimina a relação segura dos objetos com suas funções, coloca o corpo no lugar da alma e vice-versa. Deslocando os elementos da realidade de seus contextos habituais, o fantástico moderno, portanto, estabelece uma referência constante ao real, questionando o próprio exterior à obra. Admite-se como ficção um tanto próxima de nós mesmos, mas por entre a fragilidade de suas estruturas, mostra que o perigo existente em seus insólitos é o mesmo do mundo ao nosso redor. Murilo Rubião parece confirmar essa hipótese ao esclarecer seu processo de composição: "Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, numa busca desesperada de clareza, para tornar o conto o mais real possível. Com a linguagem mais depurada, a intriga flui naturalmente." (SCHWARTZ: 1982, p. 4).

A fala de Rubião pode ser aproveitada para nos mostrar a presença de uma espécie de procedimento-chave, de um modelo para a elaboração desta vertente última do

[2] Seria imperdoável deixar de notar uma diferença captada pelos teóricos atuais sobre o fantástico tradicional, em oposição à sua acepção moderna. O fantástico de Tzvetan Todorov e o *unheimlich* de Freud são leituras que subjazem a presença de uma racionalidade positivista, guiada por uma razão a categorizar logicamente os acontecimentos incongruentes. Não é à toa que Karl Erik Schollhammer afirma que "O sujeito susceptível do fantástico era, para Todorov, um sujeito racional, um 'homem das luzes' procurando um conhecimento adequado dos fenômenos do mundo e cuja inquietação era conseqüência de um fracasso inicial para seu ímpeto explicativo." (SCHØLLHAMMER: 1993, P. 53) Na mesma medida, a despeito de surgir de uma teoria que ainda iria demolir muitos preconceitos, o *unheimlich* freudiano igualmente fincava raízes num pensamento científico racional: "Só a um sujeito distinto e diferenciado do mundo que o rodeia podem ocorrer essas eventuais aparições assombrosas, só para o ser unilateral, excessivamente consciente e racional." (cf. RODRÍGUEZ, Jefferson Vasques: s.d.)

fantástico. De fato, ao tentar elaborar a dinâmica literária presente nos textos de tal temática, Sartre dá a entender que se estabeleceu uma espécie de tradição pós-kafkiana e esta se pautaria por uma internalização do *modus operandi* do fantástico moderno inaugurado por Kafka. Dos possíveis herdeiros do escritor tcheco, Sartre sugere que Maurice Blanchot seria um deles, ao vislumbrar uma espécie de instrumentalização do fantástico moderno, com a formação de uma convenção de estilo que já estaria a delinear uma tradição, a qual formaria, assim, um edifício estético que englobaria as outras facetas já ultrapassadas de um autêntico gênero literário. Afirma Sartre:

> Sua incursão [de Blanchot] no fantástico não foi sem conseqüências: fez um balanço. Kafka era inimitável; permanecia no horizonte como uma eterna tentação. Por tê-lo imitado sem o saber, Blanchot nos libera dele, ilumina seus procedimentos. Catalogados, classificados, congelados, inúteis, esses procedimentos não mais causam medo ou vertigem: Kafka seria apenas uma etapa; por meio dele, bem como de Hoffman, de Poe, de Lewis Carol e dos surrealistas, o fantástico prossegue no progresso contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi. (SARTRE: 2005, p. 149)

Se existe de fato a cunhagem de um estilo kafkiano, podemos inferir que não apenas Blanchot seria seguidor de tal linhagem, mas também escritores brasileiros como o próprio Murilo Rubião, como assinala Davi Arrigucci:

> O fato é que, diante do quadro que fornece a literatura brasileira, Murilo faz figura de inaugurador, entre nós, de uma nova tendência da literatura fantástica, que rompe com os padrões do realismo tradicional e só encontra antecedentes ou parentesco fora de nosso âmbito literário, com a obra de Kafka e dos pós-kafkianos. (ARRIGUCCI: 1987, p. 145)

Os pós-kafkianos prosseguiriam, portanto, com a condução da estética do fantástico anteriormente descrita, no sentido de formar uma possível história do gênero. Se essa hipótese se apresenta como realidade, vale lembrar, entretanto, que depois de Rubião uma inteira geração de escritores surgiu, mantendo diálogo precisamente com essa tradição moderna. Após a sedimentação de uma estética do fantástico, penso em como seria a forma de diálogo dos escritores mais recentes da literatura brasileira com essa herança inexorável de Franz Kafka e outros. Na trilha das influências, Amilcar Bettega Barbosa integra seus contos à linhagem do fantástico num estilo particular, que talvez seja parte de uma forte tendência da literatura contemporânea. Se Sartre alega que Blanchot leva a cabo uma convencionalização do sobrenatural kafkiano, pode-se aqui estender o raciocínio e dizer que a presença do fantástico na literatura de Amilcar Bettega leva ainda mais além esse fenômeno de estereotipia.

Não se trata aqui, contudo, de um possível pastiche ou uma apropriação indevida. O processo é mais complexo, decorrendo do próprio contexto atual da literatura brasileira: tempos "pós-utópicos" (CARNEIRO: 2003, p. 13), de menos bandeiras e guerrilhas, com mais individualidade e liberdade; e sem dúvida artisticamente mais distensos, em que a experimentação (in)formal pode revelar suas potencialidades e inovações. Nos dias de hoje, conseqüentemente, não existiria mais o fardo pesado da vanguarda. Em verdade, os tempos

atuais são mais pacatos, a arte aproxima-se de seu cânone amigavelmente, sem ressalvas ou defensivas. E nesse clima ameno, os procedimentos que antes foram divisores de águas e marcaram grandes conquistas, hoje representam modos rotineiros, totalmente transformados em realidade cotidiana. E o fantástico bem pode ter seus desenvolvimentos contemporâneos associados a esse panorama de rotinização dos procedimentos de vanguarda.

3. O mito no quarto.

O fantástico certamente perdeu um pouco de sua identidade imediata. Seu terreno era muito mais característico quando circunscrito aos temas do eu e do tu de Todorov. De Poe aos pós-kafkianos, portanto, o elemento sobrenatural diluiu-se na narrativa, pois não existem mais as oscilações, os questionamentos. As obras agora aliam de forma difusa inúmeros elementos, dentre os quais o fantástico é apenas parte de um todo fluido[3]. O artista não é mais amistoso ao peculiar, ao misterioso com que se depara, como aquele que, espantado, tenta assimilar o estranho: ele aprendeu que isso é um fator acima de tudo comum, inato ao olhar artístico sobre o mundo. Julio Cortázar mostra-se exatamente como esse tipo de escritor fantástico contemporâneo. O sobrenatural, aqui, nada mais é que o respeito àquelas condições da vida que a tornam insondável e casual:

> A extrema familiaridade com o fantástico vai ainda mais longe; de algum modo já recebemos isso que ainda não chegou, a porta deixa entrar um visitante que virá depois de amanhã ou veio ontem. A ordem será sempre aberta, não se tenderá jamais a uma conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se conhece as coordenadas imediatas. (CORTÁZAR: 1974, p.177)
>
> Disso decorre um relacionamento de intimidade com o fantástico, como se o escritor o admitisse em sua literatura como dado normal, uma simples alternativa ao que consideraríamos sólito. Um elemento que normalmente visita de vez em quando a criação literária: "Quando o fantástico me visita (às vezes sou eu o visitante e meus contos foram nascendo dessa boa educação recíproca ao longo de vinte anos) (...)" (idem, p. 179).

A estética do fantástico fatalmente sofre com essas mudanças no que Todorov chamava de hesitação do leitor ou do personagem, ou seja, a reação perante o sobrenatural. A ordem misteriosa e paralela, que invade as estruturas do real e causa os deslocamentos referidos por Sartre quando fala do fantástico moderno, torna-se uma possibilidade entre

[3] Uma obra que exemplificaria brilhantemente esse dado é *Lorde*, de João Gilberto Noll. Nessa pequena novela, o mistério, o fantástico (tradicional e moderno), o lirismo e o devaneio misturam-se vertiginosamente numa narrativa errante, que acompanha os enlaces e desenlaces de um professor brasileiro recém-chegado a Londres. No desfecho do livro, o fantástico serve como arremate da condição poética da personagem, marcando o ponto extremo da sua viagem existencial.

outras, internalizada, que se amolda perfeitamente ao fazer literário. Nem personagens, tampouco leitores, com base numa antiga verossimilhança, espantam-se mais com o sobrenatural. A verossimilhança muda com os valores, e não há mais espaço para os sobressaltos de uma mente racional em meio às incoerências da realidade, uma vez que estas foram igualmente internalizadas pelo indivíduo.

Tal estado de coisas nos permite introduzir um desdobramento interessante nos recursos estéticos disponíveis ao fantástico. O expediente utilizado por Amilcar Bettega Barbosa em seu volume de contos *Deixe o quarto como está* é o resultado da acentuada normalização do sobrenatural, uma conseqüência inegável da sistematização desse gênero ao longo do tempo. Por outro lado, o intento de Amilcar Bettega igualmente representa uma faceta que conseguiu alçar o fantástico moderno além de suas próprias possibilidades, pois implementa suas bases narrativas sob a forma de arquétipos. Elas foram congregadas a uma mitologização, a uma operação estética que trabalha em cima das categorias do vetor moderno da literatura fantástica, mitificando seus efeitos e elementos de composição.

O mito, na concepção de Roland Barthes, faz com que o fantástico se feche sobre si mesmo, criando uma atmosfera em que a naturalidade acentuada perpasse todas as narrativas, mesmo quando se trata de elementos sobrenaturais. Retomando a definição de Barthes, verificamos que o sistema semiológico do mito introduz uma espécie de relação íntima entre significantes e significados, no sentido de que percebemos o signo mítico como resultado de dois elementos inerentemente correlacionados. A narrativa de Amilcar opera nesse mesmo sentido ao elaborar situações e imagens que parecem aludir naturalmente a contextos específicos. Não estamos falando da criação de imagens míticas que retomam arquétipos sociais, culturais e antropológicos; mas sim de simbolizações míticas que remetem a um reservatório de temas e procedimentos típicos do fantástico pós-kafka.

O efeito dessas narrativas, portanto, confere à reação dos personagens e do leitor uma total falta de espanto perante o insólito, pois que o próprio contato com o texto já induz o leitor a uma experiência fantástica. Uma falta de surpresa que já se instala a partir dos mínimos detalhes que compõem a narrativa dos contos, pois eles já se encontram inseridos nessa atmosfera. Aspectos como espaço e tempo orientam uma recepção já predisposta ao sobrenatural, assim como a configuração dos seres já os prepara ao acontecimento absurdo. As pequenas histórias de Amilcar Bettega, pois, formam núcleos orgânicos e homogêneos, em que natural e sobrenatural se encontram indissociados: com as devidas proporções, podem ser chamados de mitos, narrativas arquetípicas que são o resultado de uma total normalização e internalização das regras do jogo fantástico.

A estratégia do autor pode ser analisada tanto nos detalhes de composição, quanto nas situações narrativas descritas. Os signos são deslocados de sua vivência mundana e trazidos à ambiência enevoada do fantástico. Em "Auto-retrato", "O rosto" e "A visita", por exemplo, o elemento **casa** já traz em si uma forte carga fantástica, caracterizando espaços que já sugerem experiências estranhas e peculiares. Da mesma maneira, o forte caráter simbólico dos elementos também proporciona o clima mítico-fantástico: a geléia que não desgruda das mãos ou do corpo ("Hereditário"), um crocodilo amarrado e depois incorporado às costas de um homem ("O crocodilo I" e "O crocodilo II"), conformando um substrato mítico que também aparece na galeria de nomes e denominações: a gorda, a

Duquesa, o doutor, o rio, a cidade, a loja, a "Senhora Baixinha Que Falava Alto" – todos eles receptáculos cuja forma prévia se submete à tutela do acontecimento insólito e sua rede de significados.

As situações narrativas, por outro lado, merecem também atenção especial. O tempo fechado das histórias parece mantê-las sob um manto mítico, numa temporalidade destacada de uma vivência cronológica e empírica. Na mesma medida, o tempo fechado desdobra-se em ações que parecem ser levadas ao infinito, ao compulsivo: as personagens de Amilcar Bettega são como "Sísifos" a levar em frente atos que nunca se acabam. Tanto que todos os contos terminam com ações em suspenso ou em repetição *ad eternum*, deixando transparecer o absurdo de sua natureza. Estes eternos presentes, portanto, cristalizam a experiência do sobrenatural por meio do processo de mitificação dos meios estéticos, criando narrativas que veiculam o sentimento fantástico como um dado normal, imanente aos acontecimentos.

O rendimento estético das histórias, contudo, será diferente de acordo com cada caso. Os primeiros contos, "Auto-retrato" e "Exílio", são mostra do resultado positivo dessa empreitada. São narrativas enigmáticas, com significantes vazados que se entregam à atmosfera fantástica e se adequam ao todo da história como se fossem inerentes àquele espaço. No primeiro conto, a gorda e o sentinela encontram-se associados inextrincavelmente à paisagem congelada da casa; já a loja e a cidade, no segundo conto, são espaços infinitos e inexoráveis, que impedem a fuga do protagonista e desde que são apresentados na narrativa demonstram seu caráter nebuloso. Aqui, vemos que a apropriação mítica desses termos transforma-os em instrumentos de construção de um imaginário específico: o do fantástico moderno.

Outros bons momentos do livro são os contos "A visita" e "O encontro". O clima sufocante se insinua gradativamente, por meio de indícios presentes já no início de cada narrativa: uma visita social da qual não sabemos a causa ou a espera numa cidade por um encontro inexplicado. A primeira toma para si o absurdo kafkiano e o leva às raias do bizarro, através da descrição de espaços e indivíduos absurdos. Já a segunda história, mais sutil, conduz-se num crescendo ao desespero pelo tão desejado encontro, cuja natureza não-esclarecida simplesmente denuncia a falta de sentido dos atos humanos. Percebe-se que, na ambiência mítica, cada fato ou detalhe possui um significado ou finalidade próprios, porém, eles igualmente estão domados a serviço de uma intenção maior: a construção imagética de um mundo imanentemente fantástico. Essa organicidade entre os elementos de composição é a responsável pelo fato de que cada significante dentro do texto possui uma finalidade na construção mítica do efeito em questão.

Paralelamente, entretanto, essa operação de mitificação por vezes sofre um interessante giro e tem como resultado contos como "Aprendizado", "Insistência", "Correria" e "Para salvar Beth". Todos eles partem das mais insuspeitas situações, em que não existe de fato nada que contrarie a ordem aparente das coisas. Porém, o efeito de naturalidade que o mito confere à narrativa causa um intenso mascaramento do elemento incomum no superficial, originando a constatação de que o absurdo reside até mesmo nos atos mais comuns: seja numa briga de gangues ("Insistência") ou numa corrida ("Correria"), a ação perpetrada pela personagem se investe de uma total incongruência, ressaltando a sua inutilidade e a injustificada natureza. Por outro lado, a qualidade desse

efeito de naturalização pode render frutos ainda melhores, em que o zelo por uma cachorrinha (a "Beth" do conto – talvez o único personagem a possuir nome próprio, diferente das figuras normalmente míticas presentes no resto do livro) ou a errância pela noite urbana ("Aprendizado") assumem feições ambíguas, em que o mito une de forma difusa rotina e peculiaridade, cotidiano e absurdo.

Vale lembrar, todavia, que a particularidade deste uso do mito como estratégia de composição pode igualmente render produtos que destoam dos casos bem-sucedidos. Revisitando novamente a noção de mito de Roland Barthes, vemos que o semiólogo acena algumas vezes para a possibilidade de o mito ser desmascarado ou desconstruído, porque perceberíamos o deslocamento que implementa no seu significante em função do significado. No caso de Amilcar Bettega, alerto para o fato de que sua operação mítica também pode muitas vezes ser detectada, com o uso de deslocamentos facilmente perceptíveis. Daí a tendência alegorizante de algumas histórias, onde a alegoria, nesse caso, parece ser resultado de uma tentativa frustrada de criação de um mito, em que a narrativa construída não foi capaz de sustentar a naturalidade inerente do signo mítico, estabelecendo uma fraca relação de equivalência, na qual o significante claramente se mostra a serviço do significado mítico, quando na verdade deveria fazê-lo veladamente.

Em outras palavras, quando o deslocamento mítico praticado nos significantes se torna gritantemente visível, o mito passa a ser facilmente decomposto e seu efeito diminuído. No caso do fantástico mitificado de Amílcar Bettega, o uso equivocado de determinados elementos prejudicam o rendimento estético: os significantes escolhidos ou não foram explorados eficientemente, ou não foi suficientemente apagado seu uso histórico prévio ao ser deslocado para o sistema de significação mítico. Este último caso se ilustra nos contos interligados "O crocodilo I" e "O crocodilo II", nos quais o uso do réptil como catalisador da subjetividade humana foi por demais transparente, o que incentiva uma leitura alegórica, baseada no animismo, por exemplo. Refiro-me aqui ao signo **crocodilo** que, por um lado, teve sua inserção clicherizada na narrativa, ao passo que possui um uso histórico no animismo muito forte, que acaba possuindo presença dominante na transposição mítica. E a conseqüência disto é a previsibilidade que o mito acaba assumindo, pois acaba sendo facilmente detectado como alegoria, com um significante que possui uma carga histórica forte demais para ser eterizada pelo mito.

Assim como os dois contos acima, "Hereditário" e "O rosto" também representam queda da qualidade narrativa. Isso porque dessa vez o aproveitamento dos significantes foi modesto, com um enredo que não consegue fugir do lugar comum. Conseqüentemente, no mito vislumbramos um clichê: se uma geléia invisível recebida do pai é facilmente identificada a uma dor e angústia atávicas em "Hereditário", um rosto de criança que assombra e fascina o protagonista só pode ser símbolo de uma condição subjetiva que nostalgicamente ele gostaria de recuperar (em "O rosto"). Essas últimas realizações, portanto, marcam a presença de um mito facilmente desmontável, em que a narrativa não conseguiu apropriar-se deles devidamente, absorvendo-os precariamente em sua malha fantástica.

Conclusão – o quarto como lugar do mito.

Não obstante ter sido essencialmente um exercício de crítica literária, que ponderou os defeitos e qualidades de um texto contemporâneo, este trabalho também vale como forma de analisar o mito como produtor de sentidos e efeitos de leitura, que em Amílcar Bettega Barbosa assumem variados matizes, que vão desde uma revalorização da tradição do fantástico a partir da mitificação de seus meios, até a uma clicherização de seus efeitos e recursos, devido à intensificação exagerada do uso destes mesmos elementos[4]. Na mesma medida, lembremo-nos de que o mito serviu aqui como fonte de tensão da qual se alimentaram todos os contos. Os personagens de Amilcar Bettega estão enredados no complexo tecido do mito, presos a um eterno presente condenado a constantemente repetir-se. Suas criaturas sofrem com a circularidade de suas vidas e tentam fugir dessa prisão mítica, do tempo fechado e do espaço absoluto.

E por isso o desejo de sair do quarto e a busca por uma alteridade que só a vida exterior poderia fornecer. O quarto é o ambiente fechado no qual o mito aprisiona a existência e a isola do mundo empírico e casual. O cansaço, o tédio e a imobilidade dessas criaturas decorrem de que estão presas ao eterno devir de um mundo previsível, em que todas as coisas remetem a si mesmas e ao próprio universo em que estão inseridas. No mito, não existe o diferente: todos os objetos, experiências e pessoas referem-se a uma única realidade, e no caso de *Deixe o quarto como está* cada detalhe se encontra a serviço do todo fantástico. Impossibilitados de sair desse círculo trágico, os personagens entregam-se ao final de suas histórias resignados ao seu destino, cumprindo sua sina de servirem ao fantástico moderno.

Referências:

ARRIGUCCI JR, Davi. "Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)". In: ——. *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-165

BARBOSA, Amilcar Bettega. *Deixe o quarto como está ou estudos sobre a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARTHES, Roland. *Mitologias***.** Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

[4] Lembremos que o objetivo do mito sempre será a formação de modelos exemplares, cuja absorção sempre pressupõe automatismo e sistematização. Trata-se, em última instância, de um tipo extremo de clichê, que se reveste de uma grande naturalidade em sua significação: transforma a relação de equivalência entre dois termos em algo óbvio, inocente, inegável. "Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza. Compreende-se agora porque, *aos olhos do consumidor de mitos*, a intenção e o apelo dirigido ao homem pelo conceito podem permanecer manifestos sem, no entanto, parecer interessados: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como força motriz, mas como razão" (BARTHES: 2003, p.221)

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARNEIRO, Flávio. "Das vanguardas ao pós-utópico". In: ———. *No país do presente: a ficção brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CORTÁZAR, Julio. "Do sentimento do fantástico". In: ———. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 175-179

———. "Fin de etapa". In: ———. *Cuentos completos 3*. Buenos Aires: Puncto de Lectura, 2007. p. 303-313

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: ———. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

RODRÍGUEZ, Jefferson Vasques. "O homem de areia, o estranho e as estruturas do fantástico". Disponível em**:** **<**http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/h00001.htm>. Acesso em: 10 mai. 2008.

SARTRE, Jean-Paul. "*Aminadab* ou o fantástico considerado como linguagem". In: ———. *Situações I***.** Críticas literárias. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naif, 2005. p. 135-149

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "Entre mundos possíveis e impossíveis. Uma análise textual do conto "Fin de etapa" de Julio Cortazar na perspectiva teórica do fantástico como crise de interpretação". *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 1, PUC-RJ, p.50-74, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. *Literatura comentada – Murilo Rubião*. São Paulo: Abril educação, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELEMENTOS DO FANTÁSTICO NO CONTO "O BASILISCO" DE MÁRIO DE CARVALHO

Ricardo Ramos COSTA (UERJ) *

Resumo:
A literatura de Mario de Carvalho, através de seus contos, tem possibilitado leituras que transitam por algumas vertentes teóricas análogas, tais como o *fantástico*, o *maravilhoso*, o *insólito*. Tais aproximações, mais do que esfumaçarem as reais possibilidades de abordagem da obra do autor português, indiciam uma pluralidade de vozes presente no processo de fruição proporcionado pelo objeto estético. A proposta deste trabalho é realizar uma leitura do conto "O Basilisco" de Mario de Carvalho, buscando apoio nos conceitos sobre o *fantástico* em Tzvetan Todorov.
Palavras-chaves:
Fantástico, Mário de Carvalho, Literatura Portuguesa.

> Esta mañana Teodoro W. Adorno[1] hizo una cosa de gato: en mitad de un apasionado discurso, mitad jeremiada y mitad arrastre apoyadísimo contra mis pantalones, se quedó inmóvil y rígido mirando fijamente un punto del aire en el que para mí no había nada que ver hasta la pared donde cuelga la jaula del obispo de Evreux, que jamás ha despertado el interés de Teodoro. (CORTÁZAR: 1988, p. 69)

O conto "O Basilisco" foi publicado no livro *Contos soltos* em 1985. Seu título, que se refere a um ser imaginário, mágico, mitológico, já nos remete a um sentido de deslocamento da realidade ou de interferência nela por uma força estranha. No prólogo do livro, Mário de Carvalho apresenta o conto em relação com as fábulas antigas e dá ênfase à estrutura sintática característica: "É sempre dum 'e se', dum pequeno condicional faceiro de subversão da ordem das coisas, que despendem estas histórias do maravilhoso" (CARVALHO: 1985, p. 6). O texto revela um tom funesto distinto de outras peças do autor, como por exemplo, no livro *Casos do Beco das Sardinheiras*, que desenvolve suas histórias numa atmosfera que transita entre o burlesco, o jocoso e o insólito.

No texto em causa o efeito de deslocamento da realidade, interferência, é acionado logo no início da narrativa, onde é descrito que uma "maldição" se abateu sobre os habitantes de Lisboa:

---

* Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ.
[1] Nesta passagem, Teodoro W. Adorno trata-se de um gato, não do filósofo.

> [...] Manifestou-se sob a forma de quebranto, lassidão que obrigava a gestos moles e porfiadas contemplações sem tino. Começou por um desarranjo dos actos e das posturas, um atabalhoamento das atitudes, que surpreendeu e incomodou as gentes. Durante dois dias, instalou-se em Lisboa o acto falhado, com palavras ditas de viés e gestos tendentes à incompatibilização com os objetos, como se os sentidos do tacto e da orientação estivessem desfocados. Foram inúmeras, nesses tempos, as colisões de automóveis e os acidentes de toda espécie. (CARVALHO: 1985, p. 25)

Diante dos acontecimentos descritos o texto "O Basilisco" já indicia, desde o início, sua vertente fantástica através das incertezas com que os fatos são apresentados ao leitor. É o que Tzvetan Todorov nos orienta ao delinear os principais aspectos da narrativa fantástica, "[...] O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; [...]" (TODOROV: 1979, p. 148). O conto revela que os jornais deram notícia que a normalidade de Lisboa havia sido abalada, porém não sabiam quais eram as verdadeiras causas destas mudanças: "[...] Atribuíram, porém, o acontecido a uma tempestade magnética, a manchas solares, ou a subtis variações climáticas, com a bonomia de quem trata o *fait divers*" (CARVALHO: 1985, p. 25, destaques nossos). Os termos "porém" e "ou" na citação acima provocam esta ideia de indefinição em relação aos fatos descritos na narrativa.

Com fenômeno estranho se propagando por Lisboa, "Exalava-se um cheiro fedido, do rio, das ruas, das casas. O céu mostrava-se toldado e escuro. Um calor húmido, malsão, impregnava todos os recantos" (CARVALHO: 1985, p. 25), o clima de incerteza proposto pela narrativa torna-se uma constante no conto "O Basilisco", podendo ser verificado em outras passagens: "Falava-se em epidemias, radiações, miasmas..." (CARVALHO: 1985, p. 26). As suposições são imprecisas em relação ao que altera a rotina de Lisboa, são hipóteses lançadas ao acaso.

Segundo Todorov, somos levados ao fantástico quando na narrativa produz-se um acontecimento que não pode ser explicado por leis naturais da realidade. E ainda:

> [...] Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV: 1979, p. 148)

Numa área extensa de Lisboa, o fenômeno estranho desenvolve-se tomando as seguintes características:

> [...] os moradores, a bem dizer não se moviam e deixavam-se ficar estirados o dia inteiro. Também nestas zonas eram mais intenso o cheiro pestilencial e mais opressivo o calor. Qualquer pessoa transportada para a periferia, por maior que fosse o seu abatimento anterior, prestes recuperava. (CARVALHO: 1985, p. 26)

É interessante notar que Mário de Carvalho conduz o leitor ao fantástico através de um personagem cientista. Isto é de certa maneira paradoxal, pois o cientista – ícone da

razão e praticante do empirismo – é o que vai descobrir através de meios não ortodoxos o fenômeno sobrenatural que abate a capital de Portugal. Embora este personagem sugira que sabe qual é a verdadeira causa dos acontecimentos estranhos que se seguem, ele mantém sua hipótese em segredo, até que encontre o momento certo de revelá-la. Dessa maneira o autor cria uma estratégia narrativa que desenvolve e assegura o fantástico. Este personagem nos conduz com as seguintes asserções: "– *Tenho razões para crer* que sei do que se trata." (CARVALHO: 1985, p. 26, destaques nossos), e ainda: "– *É como se* isto tivesse um centro irradiador, um epicentro..." (CARVALHO: 1985, p. 26, destaques nossos).

Desta forma, Mário de Carvalho mantêm a hesitação assegurando a narrativa fantástica. Podemos observar nas passagens anteriores que o personagem astrônomo acentua o clima de incerteza em suas conjecturas com "Tenho razões para crer" e "É como se", até mesmo as reticências no fim desta última frase amplia a ideia de indefinição, pois segundo Todorov "O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à 'realidade', tal qual ela existe para a opinião comum" (TODOROV: 1979, p. 156).

A narrativa desenvolve-se cada vez mais acentuando e mantendo esta hesitação. É o personagem do jovem cientista que a sustenta em suas suposições. Explica ao seu colega, também cientista, sobre os fatos: "– Isto não é um caso médico, acredita. É mesmo um *fenômeno* em absoluto, *estranho* à medicina" (CARVALHO: 1985, p. 27, destaques nossos). E mesmo diante da curiosidade do colega continua mantendo segredo sobre a causa dos fatos: "[...] Se eu te contasse agora não acreditavas" (CARVALHO: 1985, p. 27). Ou, se a causa do mal de Lisboa fosse apresentado agora, se o suspense fosse interrompido, cessaria consequentemente o efeito fantástico na fruição do conto.

> [...] Cualquier señora inglesa hubiera dicho que el gato estaba mirando un fantasma matinal, los más auténticos y verificables, y que el paso de la rigidez inicial a un lento movimiento de la cabeza de izquierda a derecha, terminado en la línea de visión de la puerta, demostraba de sobra que el fantasma acababa de marcharse, probablemente incomodado por esa detección implacable. (CORTÁZAR: 1988, p. 69)

Todorov, ao descrever a *narrativa fantástica*, apresenta subgêneros que se desenvolvem a partir deste tipo de narrativa, a partir de diferentes modos de leitura. Segundo este autor, se o leitor:

> [...] decide que as leis da realidade permanecem intatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do *estranho*. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do *maravilhoso*. (TODOROV: 1979, p. 156, destaques nossos)

Todorov propõe ainda que entre o *fantástico puro* pode-se conceber outras formas de narrativas fantásticas que culminariam ou no *estranho puro*, ou no *maravilhoso puro*, gerando os intermediários o *fantástico-estranho* e o *fantástico-maravilhoso* (TODOROV: 1975, p. 156).

O conto de Mário de Carvalho "O Basilisco" configura-se na vertente narrativa do *fantástico-maravilhoso,* pois no desenvolvimento do texto a aparição do basilisco cria um espaço para o sobrenatural na composição.

O personagem do jovem cientista conduz o seu companheiro, um cientista mais velho (e o leitor) para (des)cobrir o fenômeno estranho que abate Lisboa. Porém propõe estratégias que fogem do habitual, aumentando ainda mais a dúvida sobre os acontecimentos, diz ao amigo: "– Pois vais comungar, confessar-te, essas coisas todas, e ver-te livre desse pecatório ancestral, entendido? Eu faço o mesmo" (CARVALHO: 1985, p. 28). E ainda: "– Escuta, tens de confiar em mim. Não garanto que seja absolutamente necessário, mas à cautela... É que, dadas as circunstâncias, uma pessoa que não esteja em estado de graça pode morrer logo, fulminada, percebes?" (CARVALHO: 1985, p. 29). Porém, o personagem do cientista mais velho sugere que o colega está alucinado, ele não está convencido de que há forças sobrenaturais agindo sobre Lisboa, desta maneira Mário de Carvalho mantém o efeito fantástico sustentando a dúvida neste personagem. As fronteiras entre o racional e o irracional se diluem.

Mário de Carvalho guarda para os últimos instantes do conto a revelação do que é a causa que perturba a cidade. O personagem do jovem astrônomo só revela o que procuram quando percebe que estão perto do animal sobrenatural: "'*Estamos perto!*' '*Perto de quê?*' – escreveu o outro no mesmo bloco. '*Do basilisco*' – respondeu o jovem – '*Siga-se o rasto dos bichos mortos*'" (CARVALHO: 1985, p. 30: destaques do autor).

À medida que os cientistas penetram nos terrenos à procura do basilisco e ficam cada vez mais perto do sobrenatural, tomam precauções para o que pretendem encontrar:

> Com efeito, à medida que se internavam nos do vale, iam-se-lhes deparado animais mortos. Muitos cães, gatos, ratos, uma jerico pequeno... A meio dum terreiro, coberto de detritos, manchado aqui e além de cadáveres de animais, o carro parou de novo.
>
> "*Deve ser aqui*" – escreveu o jovem no bloco – "*Põe a mascara de soldar!*". (CARVALHO: 1985, p. 30, destaques do autor)

Porém não são precauções comuns aos homens das ciências modernas, mas cautelas orientadas por "ciências ocultas", superstições:

> [...] "Põe a mascara de soldar!". E acrescentou: "É para não ficares fascinado, meu tonto. O basilisco anda por aí. [...] Vê se percebes por que eu te fiz confessar. Um homem em pecado pode morrer se vir um basilisco. É o que dizem os antigos..." (CARVALHO: 1985, p. 30, destaques do autor)

Até que enfim, encontram a "besta":

> [...] anéis meio encobertos por restos de tijolo, as fauces escancaradas, os grandes olhos triangulares a chisparem, o basilisco fitava-os, imóvel, amarelo, meio serpente, meio dragão, com uma cabeça triangular, cristada, mais avantajada que a duma víbora. Em torno do corpo, ao compasso do lento

> enroscar de anéis, saltavam pequenas faíscas. Dos olhos desprendiam-se chispas oblongas, avermelhadas. (CARVALHO: 1985, p. 30)

Jorge Luis Borges, em seu volume *O livro dos seres imaginários*, apresenta este ente horrendo que assoma características de serpente (ou dragão de oito patas) com cabeça de galo. Dos muitos prodígios atribuídos ao basilisco está em primeiro plano a virtude mortífera de seu olhar. Segundo ainda Borges este ser cria e vive no deserto, pois tudo ao seu redor perde vida, os animais, as plantas, até a água em que ele bebe fica envenenada por séculos.

Segundo Todorov, a descoberta desta criatura que não podemos explicar pelas leis naturais conforme conhecemos é o que nos leva ao *fantástico-maravilhoso* (TODOROV: 1979, p. 160). Esta aparição do basilisco torna manifesto o sobrenatural na narrativa. As dúvidas, incertezas, a hesitação levadas ao extremo na narrativa, dá lugar à evidência de um acontecimento fantástico. Todorov esclarece ainda que o fantástico-maravilhoso pertence a uma "classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e terminam no sobrenatural" (TODOROV: 1979, p. 159). É o que acontece no conto "O Basilisco", a hesitação que mantém o fantástico é levada ao extremo até a constatação do fenômeno sobrenatural.

Mais adiante na narrativa o basilisco é morto pelo jovem astrônomo e com isso "O cheiro fétido que pairava sobre Lisboa desvanacera-se de repente" (CARVALHO: 1985, p. 31). E também de forma repentina (e estranha) as pessoas que estavam prostradas começaram a voltar ao normal.

Porém, ao final do conto a incerteza volta à narrativa. O "corpo" do basilisco some, nem mesmo as manchas de sangue são mais vistas, e a dúvida retoma a cena: "A bem dizer, nada sabemos dos hábitos destes animais. Nem sabemos se estava morto... – Nem sabemos sequer se eles morrem... completou o outro" (CARVALHO: 1985, p. 32), e o conto termina mantendo a ambiguidade entre sonho e realidade, ilusão e verdade, como elementos que asseguram a realização do fantástico. Ou, sob a perspectiva de Julio Cortázar, o que os personagens cientistas vêem – a revelação do basilisco – é o ponto "vélico" descrito por Victor Hugo, lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso que ninguém vê – ou apenas alguns vêem como o gato Teodoro de Cortázar e os personagens cientistas de Mario de Carvalho –, porém não se pode ignorar a sua existência. "[...] Lo fantástico fuerza una costra aparencial, y por eso recuerda el punto vélico; [...]" (CORTÁZAR: 1988, p. 74). Talvez a aparição do basilisco seja a indicação da existência deste entrelugar, tal qual Julio Cortázar fica convencido que seu gato Teodoro olhava um ponto "vélico" esta manhã.

Referências:

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirme Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

CARVALHO, Mario de. *Contos soltos*. Lisboa: Quatro Elementos, 1985.

_____. *Era uma vez um alferes e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Del sentimiento de lo fantástico. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siclo XXI, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: MANOEL DE BARROS & MIRÓ

Rodrigo da Costa ARAÚJO (UFF/FAFIMA) *

Resumo:
Manoel de Barros e Joan Miró (1893-1983) revelam em comum o interesse pelo jogo, pela forma como os signos chegam à consciência ou como os sentidos são produzidos ou percebidos semiologicamente. Ambos - na poesia e na pintura - possibilitam uma reflexão sobre a impertinência ou deslocamento da leitura porque destituem os signos de seus invólucros confortáveis, descobrindo semelhanças não experimentadas, evocando leituras "fora do lugar" ou enigmas sem mostrá-los. Essas fricções, possibilitadas pelo viés do insólito, imbricam-se em discursos que se interpenetram, se atravessam, se intersemiotizam para atualizarem, além da própria leitura, a potência do olhar. Assim, buscando associar e aproximar discursos, texto e imagem, poesia e pintura serão lidas segundo a teoria barthesiana sobre imagens, intertextualidade e intericonicidade.
Palavras-chave:
Surrealismo, Manoel de Barros Jean Miró [1893-1983], poesia e pintura.

> "É preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência" [BARROS, 1990, p.315]

I. Pactos visuais: o reino da "despalavra"

A poesia de Manoel de Barros é construída, delicadamente, de deslocamentos, de frases fragmentadas, de montagens insólitas e metáforas inusitadas ou inesperadas. Essas características, presas ao recurso da intertextualidade, prolongam-se e figurativizam o seu próprio processo de criação artística e, consequentemente, o percurso da leitura lúdica que se assenta em percepções "incertas". Essas incertezas, misturadas com recursos retóricos - também assinalados por Ítalo Calvino, quando fala da visualidade na imaginação literária -

* Rodrigo da Costa Araújo é professor de Literatura infanto-juvenil na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte pela UFF e Doutorando, também pela UFF, em Literatura Comparada.

são experimentadas como situações insólitas na evolução do processo de leitura e escritura de suas poesias.

Esses recursos linguísticos, - inesperados e surpreendentes -, produzem e instauram, semelhante ao estranhamento[1] proposto por Chklovski -, o choque da quebra de expectativa e redimensiona o aspecto significativo da recepção do texto. Criador de uma linguagem absolutamente transgressora, onde a visualidade e iconicidade são traços fortes, Manoel de Barros encarna em seu processo imaginativo aquilo que ele mesmo nomeou como *Despalavra:*

> Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
> despalavra.
> Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
> humanas.
> Daqui vem todas as pedras podem ter qualidades
> de sapo.
> Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
> de árvore.
> Daqui vem que todos os poetas podem arborizar os pássaros.
> Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
> as águas.
> Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
> com as suas metáforas.
> Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
> podem ser pré-musgos.
> Daqui vem que os poetas podem compreender
> o mundo sem conceitos

[1] Estranhamento (*ostraniene*) - Neologismo proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski. O conceito nasce como oposição à ideia defendida por Aleksander Potebnia de que "as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objetos e ações heterogéneas e explicar o desconhecido pelo conhecido". Para Chklovski, o contrário é que é válido: "A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostraniene] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte.". O estranhamento seria então esse efeito especial criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. [...] o estranhamento é, então, essa forma singular de ver e apreender o mundo e aquilo que o constitui, visão que a literatura de certa forma amplia - ao nível da linguagem, porque a torna difícil e hermética; ao nível do conteúdo, porque desafia e transforma as ideias pré-concebidas sobre o mundo; e ao nível das formas literárias, porque estranha as convenções literárias, introduzindo novas formas de expressão.

> Que o poetas podem refazer o mundo por imagens
> por eflúvios, por afeto. [BARROS, 2001, p.23]

Para "entrar" no mundo das imagens, - ou da "despalavra" - portanto, o poeta sugere a mudez da visualidade , assim como a pintura necessita de uma apreensão "refeita", silenciosa, de elementos ou outros códigos que lhe servem de figura e de inspiração plástica, despidos de toda leitura denotativa e unívoca. Há, neste poema de Manoel de Barros, como também em muitos outros, a utilização da metalinguagem como processo crítico de sua própria obra artística, que leva, concomitantemente, a um entendimento e uma teorização metafórica de sua própria poesia e de seu próprio fazer artístico.

Em seu livro *Ensaios Fotográficos* (2001), Manoel de Barros cita o pintor catalão Joan Miró (1893-1983) induzindo uma transposição de linguagens para a sua construção poética, forjando metaforicamente em sua escrita aproximações com as pinturas surrealistas. Vários estudiosos tentaram aproximar o texto literário com o plástico. Mario Praz, em *Literatura e Artes Visuais* (1982), mostra como é possível, por meio da Estética Comparada, encontrar semelhanças estruturais nos vários sistemas artísticos, independente dos meios utilizados. Ètienne Soriau (1983) diz, em *A Correspondência das Artes: elementos da Estética Comparada*, que esse parentesco entre as artes é evidente, porque os artistas, independente do modo de expressão, são levitas de um mesmo templo.

Maria Adélia Menegazzo em *A imagem entre o verbo e as tintas* (2009) faz esse mesmo percurso relacionando a poesia de Manoel de Barros com as artes visuais, ancorando-se pelas inúmeras referências a artistas plásticos, obras de arte e objetos que agem como intertextos na obra literária, provocando atualizações de conceitos, técnicas e elementos da linguagem visual, e por outro lado, pelo exercício poético consciente que investe na busca de mecanismos discursivos. Nesse sentido, a estudiosa ressalta que a prática de leitura em Manoel de Barros vai além dos recursos verbais, "traduzindo-se em representações poéticas e visão do mundo negociado pela memória" (2009, p.74).

Com este mesmo intuito, este ensaio constitui uma leitura da poesia do poeta sul-mato-grossense e das possíveis aproximações com a pintura de Joan Miró. Esse viés será feito em torno de três eixos de significação presentes nas obras analisadas, as quais designaremos com os termos "transmutações semióticas", "fabulações insólitas" e "criançamento" da palavra/imagem.

Nesse jogo visual e poético, cuja regra estabelecida é a probabilidade do acaso, um poeta e um pintor encontram-se, - cada um segundo a trilha de transgressões de seus caminhos - pelas linguagens, na encruzilhada intersemiótica que parece ser o destino ou proposta lançada pela arte pós-moderna. Nesse ponto, as aproximações apontam para construções insólitas, tanto na poesia, como nas telas e instigam o enigma: olhe, aceite o desafio, "decifra-me ou devoro-te". Assim, além dessas proximidades, de "percepções incertas" e deslocamentos, a única coisa que se apresenta como "certa" é uma antropofagia da recepção.

II. Leitura, olhar e subversão

> "[...] a leitura é, de direito infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é

> sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia" [BARTHES, Roland. 1988, p. 51].

Com esse intuito antropofágico da percepção, portanto, é possível pensar a pintura e a poesia em questão como um gesto subversivo da leitura e do olhar e, por isso mesmo, como (re)criação particular de fruição. Nesse sentido, explorando os interstícios entre os significantes textuais e visuais, experimentam-se, ambos, como com um recuo infinito dos signos. Para Barthes, esse recuo dos signos, apesar de ser insondável, pode ser traduzido em elementos que o constitui.

Em *S/Z*, o semiólogo apontou alguns caminhos que lhe eram visíveis no processo de leitura de Sarrasine, de Balzac. Por isso, lançou várias interrogações sobre os mecanismos individuais de fruição no contato com o texto, procurando, de certa maneira, reconstituir a leitura, não o indivíduo leitor. Em *Escrever a Leitura*, Barthes afirma que em ao ler *S/Z,* ele mesmo acabou por realizar também um texto, o texto que escreveu quando se "levanta a cabeça"[2] para pensar *Sarrasine*. Assim, mapeando diversas metodologias, preocupava-se, portanto, com a leitura, porque interessava-lhe o leitor, e nos alerta, nesse sentido, que a lógica da leitura difere-se da lógica da composição. Enquanto, por um lado, a composição canaliza, a leitura, para ele, dissemina-se. Inferir o texto, e, também a poesia e a pintura nesse olhar, não implicam simplesmente deduzir. A lógica do texto para o semiólogo não é dedutiva, mas associativa. Ler é, nessa perspectiva, experimentar o signo com o corpo, estabelecendo uma confluência sensorial na leitura e, consequentemente, na fruição.

No prefácio de Crítica e Verdade (2003), Leyla Perrone Moisés assinala que a literatura - e porque não a pintura? - para Barthes, caracteriza-se por ser um sistema deceptivo, marcado pela suspensão do sentido. Essa decepção pode ser lida como o jogo de leitura na mediada em que ela não dá a ver a mensagem primeira, ou seja, uma decepção prazerosa escondida na concepção de leitura como a real inscrição do texto. Se pensarmos também no aspecto do escritor [ou do pintor], podemos dizer que a literatura é também um sistema deceptivo porque, segundo o semiólogo:

> "O escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, alias, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente* como resposta" [BARTHES,2003, p.33].

Manoel de Barros e Jean Miró, também, como pontuou Barthes a respeito da leitura e do escritor, nos impõem uma perturbação dedutiva próxima àquela promovida pelo "texto sem conforto" ou, mesmo, como sistema *deceptivo*. Isso ocorre porque, ambos além de

[2] "Nunca vos aconteceu, ao ler um livro, interromper constantemente a vossa leitura, não por desinteresse, mas, pelo contrário, por afluxo de ideias, de excitações, de associações? Numa palavra, não vos aconteceu ler levantando a cabeça?" [BARTHES, 1984, p.27]

evocarem o pensamento pela imagem, criam uma iconografia hermética na qual não se pode realizar uma exegese confiável ou dogmática. As pinturas de Miró e as poesias de Manoel de Barros exigem, transgressoramente, a impertinência do leitor, porque instauram um elogio ao mistério e preferem nele se situar. Como Manoel de Barros na poesia, Miró demonstra o exótico insondável por estruturas estereotipadas, apesar de sua pintura ser figurativa se analisarmos isoladamente seus elementos constituintes. O estranhamento, tanto em um, como no outro surge na combinação inusitada de elementos diversos.

Poeta e pintor, portanto, possibilitam uma reflexão sobre a impertinência ou deslocamento da leitura porque destituem os signos de seus invólucros confortáveis, descobrindo semelhanças não experimentadas, evocando enigmas sem, no entanto, mostrá-los. Barros e Miró, nesse olhar, instigam como o texto de gozo[3], incertezas; ambos exploram a imagem para suscitarem o que elas encobrem. As pinturas de Miró e a poesia do poeta pantaneiro garantem e exigem leituras visuais e verbais, sempre entre o jogo do *lovie et l'obtus*, impertinentes e deslocadas, porque nelas as perguntas são lançadas sem o comprometimento ou sugestão da resposta. Mas essa impertinência no processo de leitura não se dá apenas em textos herméticos, o semiólogo já nos disse em *Le plaisir du texte* (1977) que quanto mais um texto é escrito de forma linear, de maneira decente, adocicada, mais nos convida a subvertê-lo.

Miró, Manoel de Barros e Barthes têm em comum o interesse pela forma como os signos chegam à consciência, como os sentidos são produzidos e lidos. O pintor, no entanto, distancia-se do crítico e do poeta porque realiza uma reflexão cujo comprometimento com o signo como categoria, não se esclarece verbalmente, mas implicitamente por imagens. Trata-se de uma teoria iconológica ou uma iconologia filosófica, semiológica, isso não quer dizer que a poesia de Manoel de Barros não instaure essas discussões, pelo contrário, ainda que dentro de uma autonomia própria, a poética manoelina busca produzir efeitos visuais. Em códigos e manifestações diferentes, essas fricções dão origem a novos processos de significação que já não mais apenas de uma linguagem específica, mas numa relação de troca. As leituras, nesse viés, imbricadas em discursos, se interpenetram, se atravessam, se intersemiotizam para atualizarem, além dos sentidos e conceitos barthesianos, a potência do olhar.

III. Transmutações semióticas

> O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê.
> É preciso transver o mundo.
> [Manoel de Barros. Livro sobre nada. 1997, p.75]

[3] Barthes denominou texto *de gozo*, um texto que se aproxima da perda, que faz ruir as certezas do sujeito, este texto segundo ele é diferente do texto de prazer, e, portanto, desconforta o leitor, que faz vacilar suas bases históricas e culturais, que faz entrar em crise com a linguagem. Para aprofundar melhor esse viés de leitura ler: SANTOS, Rosana Cristina Zanellato. *Ler o Prazer do texto Manoelino*. In: SANTOS, Rosana Cristina Z. (org.) *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande, MS. Ed. UFMS. 2009. pp.49-57.

O poeta sul-mato-grossense escolhe para sua "fabricação poética" o tema ao qual muitos leitores não estão habituados a ler, e por isso mesmo, estranham: o universo do chão. Esse universo imaginado ou configurado em palavras é composto por caramujos, lesmas, formigas, lagartixas, cupins, cigarras, jacarés ou outros seres aparentemente insignificantes aos olhos do atarefado homem urbano. Esse mesmo conjunto semiótico - escolhido como nascedouro de sua arte poética - é configurado na poesia intitulada *Miró*, do livro *Ensaios Fotográficos*:

> Para atingir sua expressão fontana
> Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
> que aprendera nos livros.
> Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
> Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
> do quintal à busca de uma árvore.
> E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
> que havia aprendido nos livros.
> Depois depositava sobre o enterro uma nobre
> mijada florestal.
> Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
> insetos, cascas de cigarra etc.
> A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
> de cores.
> Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
> dejeto de mosca deixado na tela.
> Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
> escura.
> O escuro o iluminava. [BARROS, 2001, p.29]

Diferenciando mundo dos livros e mundo das artes plásticas de Miró, o poema é construído no confronto direto com a matéria-prima de cada arte - palavra e imagem, livro e engenharia das cores, escrita e pintura. Feito um crítico que fala de si mesmo, as palavras de Manoel de Barros, nessa poesia, extrapolam o que as telas sugerem. O poeta, nesse caso, travestido de pintor, revela o sentido da poesia, atributos de sua arte, fantasia, imaginário e matéria prima.

O sujeito da enunciação, nesse contexto, assume a postura de um observador que fotografa o detalhe, a cena, o recorte do quadro com palavras representações, talvez, daquilo que o impressionou, fixando figurativamente na escrita o que foge momentaneamente do olhar ou da tela. Lança, semioticamente, sobre a pintura um olhar às avessas, que é transcrito para a poesia por uma ótica transgressora e criativa: ao "registrar" a pintura de Miró, as artes plásticas transfiguradas em outro código espocam num caleidoscópio de metáforas. Nesse caso, o texto poético procura atingir a plasticidade das artes plásticas anunciadas no título e nas transgressões do pintor catalão e surrealista; registra essa realidade de tal forma enviesada e virulenta, que, chega mesmo, a se aproximar de suas características e crítica enquanto poeta.

O olhar transgressor do enunciador demonstra, assim, que a configuração do espaço poético rompe com as leis da verossimilhança e com a lógica que a ordena. Com esse gesto, nos limites entre pintura e poesia, representação pictórica e escrita, não se busca o racional, muitos menos as normas estabelecidas - preocupa-se, nessas brincadeiras com os códigos da pintura e da literatura, extravasar os limites do dizível e do pictural e transformar essas realidades, que se apresentam aparentemente díspares, em substância poética. A essa técnica Breton dá o nome de deceptiva[4]; trata-se de "certos processos de decepção pura, cuja aplicação à arte e a vida teria o efeito de fixar a atenção não mais sobre o real, nem sobre o imaginário, mas sobre o reverso do real" (BRETON,1985, p.139) , e que possibilitam a criação do imprevisto.

Além desses processos, a estrutura da poesia narrativa e, também, insólita, descreve a pintura, por um esboço psicológico e estético da vida e do momento que, pelos gestos, fornece a cor e forma a arte de Miró. Trata-se, pois, de uma poesia-ensaio sobre a arte do pintor surrealista. O desenrolar desses gestos de pintor, porém, marcam uma série de acasos, que impõem a da aparente incoerência - elementos que, para os surrealistas, fazem parte do real, que não é forçosamente coerente. A poesia narrativa começa sob a forma de acontecimentos fragmentários, como cenas, mas logo essa sequencialidade dos fatos, - criados à deriva e casualmente - cessam e essa forma se dilui; a personagem que dá título ao poema aparece nesses rápidos *flashes*, logo no início, para reforçar o esquecimento; por fim, assim como aparecera subitamente de uma mancha escura, sem que se fique sabendo do seu destino; os *flashes* prosseguem, terminando inesperadamente com o verso "o escuro o iluminava".

O objetivo é, portanto, obliterar a representação óbvia em benefício de uma outra ordem das coisas, e por isso obtusa; a descrição aleatória torna-se uma técnica de evocação, com a finalidade de surpreender certas disposições de objetos que cristalizam o espaço interior, ou, simplesmente, será substituída por uma "mancha escura", para então surgir certa engenharia de coisas. Também o tema da poesia terá sua fonte no insólito, através da manifestação em cenas fantásticas. O fantástico constitui, para os surrealistas, a chave que permite explorar o "conteúdo latente" de uma época, o meio de atingir aquele "fundo histórico secreto" que se esconde atrás da trama dos acontecimentos, a única possibilidade de se expressar plenamente a "emoção mais profunda do ser", que, impossibilitada de se projetar do âmbito do mundo real, acaba por responder à solicitação dos símbolos e dos mitos.

Desse modo, Manoel de Barros pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem e a pintura de Miró, fazendo-as soar estranhamente cristalina e humilde, sem imponência, mas que, como um espelho, mostra o mundo do ponto de vista imagético, sem conceituá-las. Esse mundo representado, - assim como a natureza, os seres e coisas excluídos dele-, devem projetar-se um sobre os outros de modo a mesclarem-se e fundirem-se na retração das imagens. Por conseguinte, sua poesia, segundo José Fernandes, pode ser entendida como um "ritual que depura e elimina as disparidades da natureza, transformando-as em harmonia polifônica e policrômica da fala expressiva das imagens" (1987, p.27).

[4] Semelhante à Barthes.

Como se vê, não é na aparição, ou seja, no acontecimento sobrenatural, propriamente dito, que consiste o fantástico surrealista, mas na perturbação do sistema de representação. Temos aí o acontecimento, ou a imagem surreal, onde a mancha preta tende a se tornar o começo, a matéria prima da pintura, onde a tônica é a busca contínua e obsessiva do desconhecido, da pincelada rápida, do ausente, da novidade e do traço inusitado.

Assim, a poesia surrealista de Manoel de Barros ou a presença dessa estética em sua criação, para além do nascimento "das borboletas", "dos restos de insetos", das "cascas de cigarras" ou "dejeto de mosca" obedecem a força e a direção, como também fez Miró nas pinturas, das imagens que, nelas se fundem transformando-se em acontecimentos. Retomando esse intertexto, o poema, nas palavras de Manoel de Barros, esgarça os limites ente o real e o imaginário, pois que a realidade implica o imaginário, este é encarado como um prolongamento daquela, é como queria Breton, aquilo que tende a se tornar real. Afinal, o próprio poeta afirma singelamente essa ideia quando diz: "Pertenço de fazer imagens. / Opero por semelhanças" [BARROS, 1997, p.51].

IV. Fabulações insólitas

> "Poeta não tem compromisso com a verdade, senão que talvez com a verossimilhança. Não há de ser com razão mas com a inocência animal que se enfrenta um poema" [BARROS, 1990, p.316].

Para explicar o processo imaginativo da poesia de Manoel de Barros, José Fernandes, em *A Loucura da palavra* (1987), afirma que:

> "[...] a imaginação comenta o trabalho da língua, das ideias e do discurso, sem se ater às imposições do racionalismo que reduz a arte ao círculo fechado das experiências pessoais, afectas unicamente às limitações impostas pela razão. À imaginação do poeta tudo é permitido; nada deve restringir a criação poética, nem mesmo o racionalismo, porque restrito aos fatos sem importância da experiência existencial" [FERNANDES, 1987, pp.47-48].

Esse processo de criação literária apontado pelo crítico é explicado em virtude da fragmentação e do discurso, que, misturados em outros discursos e linguagens, ocorrem na pós-modernidade. O dilaceramento do sujeito contemporâneo e da palavra coincide com a busca de novos sentidos que se pautam na pluralidade de novas interpretações. O próprio poeta, acompanhando esse olhar, tem consciência disso e confessa: "agora a nossa realidade se desmorona [...] resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua intimidade interior" [BARROS, 1992, p.308-309].

Reforçando o discurso da fragmentação, a imagem, mais do que nunca, prolifera essa mesma ideia de estilhaçamento do sujeito; ela, nesse contexto, estrutura um pensamento, formaliza uma ou mais ideias e conduz o poeta e o leitor a uma outra realidade, ainda mais ambígua e desenhada por ela. A retórica da imagem indica sempre uma possibilidade de um sentido segundo, conotado. Para Barthes "a imagem pretende

sempre dizer algo diferente do que representa no primeiro grau, isto é, no nível da denotação" [JOLY, 1996, p.83].

A palavra, por outro lado, que viabiliza a imagem torna-se um novo objeto capaz de induzir o poeta a novos sentidos. Esses novos sentidos referenciam outras imagens que, recriadas pelo momento e pela palavra poética, tornar-se-ão as imagens que cristalizam e eternizam as concepções experimentadas pelo eu poético. É nesse sentido que José Fernandes ressalta que:

> "Construída sobre a liberdade do pensamento, a poesia de Manoel de Barros, além de se relacionar com estados oníricos, apresenta imagens que, dentro da estética surrealista, provêm da escrita automática. Imagens que ligam realidades que nem se tocam". [FERNANDES, 1987, p.50].

Para José Fernandes, como visto acima, Manoel de Barros utilizará, no processo de criação visual, recursos linguísticos que se assemelham, em muitos aspectos, à composição surrealista. No entanto, o processo de escrita não é automático; o desregramento dos sentidos é alcançado após um longo trabalho de depuração. A criação poética se dá no sentido inverso, ou seja, a linguagem não é utilizada como uma construção lógica ou racional na representação do mundo. Ao aproximar-se da natureza ou de qualquer coisa, a palavra não as "re-presenta", mas sim as "a-presenta" e, por conseguinte, a um mundo, fazendo-o existir segundo seus códigos próprios, atribuindo-lhe materialidade e significação. Sua linguagem não representa o mundo nessas imagens insólitas, porém busca aproximar-se do que é representado, retirando da palavra o máximo de significação possível que a língua já lhe impôs, para, em seguida, ressignificá-la, produzindo novos sentidos e com eles um novo mundo, sempre mais plural. É como ele mesmo afirma no prefácio intitulado pretexto, no *Livro sobre Nada*: "o que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora" [BARROS, 1997.p.7].

Esse mesmo sentido de ruptura e expressividade, surpresas e ludicidade nas palavras de Manoel de Barros, também inspira a criação poética de Joan Miró (1893-1983) a construir significações que transcendem as fronteiras convencionais dos signos, insinuando, como faz o poeta pantaneiro, múltiplas interpretações. Tal ludismo, tanto das pinturas de Miró, como das poesias de Manoel de Barros, não têm como finalidade exclusiva cutucar, sutilmente, as armadilhas, do sobressalto e da surpresa: ele explora, também, as possibilidades de fazer com que os signos se encontrem e a expectativa de que, desse encontro, surjam, quando menos se espera, sugestões capazes de desvincular o exercício amoroso da leitura das normas impostas pelo hábito.

Para João Cabral de Melo Neto, Miró simplesmente explode as formas do Renascimento, multiplicando quadros dentro de quadros, sem interesse na noção de "equilíbrio". Para ele, ainda, sua maneira de compor não pode ser reduzida a leis e destaca que o pintor tampouco busca construir "novas leis". Em seu ensaio, o poeta propõe Miró como o criador de uma "constante dinâmica", e não de uma gramática. E explica que o que caracteriza o trabalho do artista, a partir de 1940, é o crescente poder da linha (rica), linha tal qual mola propulsora, que funciona como indicação e guia para o "fazer", concluindo: "Na composição Renascentista a linha está deliberadamente empobrecida". Em Miró, mais

do que em nenhum outro artista, "vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para se chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro para Miró é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta"[MELO NETTO, s/d, p.33].

Munidos desse gesto, Manoel de Barros e Miró, com natural timidez, adentram as incertezas ou a agitação dos signos, nas oceânicas águas do simbólico - e, também, do insólito -, sonham com acenos de transgressões visuais e linguísticas, onomatopéias e anormalidades, marcas da oralidade ou paisagens mirabolantes. Os dois trazem aos palcos da pintura ou da poesia imagens de sombra, fantasmas poéticos que desnudam seus corpos da rigidez intransigentes das formas, ou das máscaras. Mas, nessas fantasmagóricas danças, nunca se sabe se os signos acenam com a cabeça, com as mãos, com os braços ou com os olhos. Parece, no entanto, que tanto o pintor, como o escritor nessas miragens de espectros, identificam algum gesto ou marca poética, fragmentos à deriva ou imagem fugidia e se amarram à ilusão de que esses signos acenam com o corpo interior e configuram, no primitivismo de seus gestos, a recôndita corporalidade perseguida pelos surrealistas.

Esse sentimento de incompletude e fragmentação, de objetos aparentemente desordenados no espaço pictural e, colados ao léu, podem ser visto na tela *Terra Lavrada* (1923), de Miró.

Terra Lavrada (1923), de Miró.

Como o poeta pantaneiro, a linguagem pictórica de Miró evolui, sinuosamente, num sistema de signos, sinais e cores que traduzem cada elemento da natureza, instaurando em pequenas formas uma ressonância mágica e dinâmica. Para Janis Mink (1944) "reconhece-se esta evolução em *Terra Lavrada*: as coisas não estão ainda completamente

metamorfoseadas num universo de sinais autônomo" [1994.p.38]. Como Manoel de Barros, os elementos da tela fixam a possível duração e permanência do detalhe e, ao mesmo tempo, captam o fluxo do instante e dos acontecimentos na paisagem - algo como *l'obvie et l'obtus*[5] ao mesmo tempo - são paradoxos que se entrelaçam nessa obra. Mas, seja uma ou outra a tendência dominante nesta ou naquela obra o detalhe "fora do lugar" ou insólito sempre aparece mesclado às repetições obsessivas e à criação de paradoxos, o que dá ao todo visual a configuração de algo poroso, não orgânico, quase volátil, mas também o unifica.

Numa perspectiva semiótica, toda a tela *Terra Lavrada* é a tentativa de resgatar, pelas imagens e cores, como também no jogo de signos, a memória de uma paisagem, diferentemente em Manoel de Barros, que as imagens se constroem como resgate do valor icônico da palavra, símbolo por excelência. Ambos, um com a poesia e outro com a pintura, ainda que em códigos diferentes, desconstroem a representação convencional e optam para o terreno do inusitado, do natural e do pré-linguístico. Nesse sentido, a imagem se apresenta, no surrealismo, e, nesse contexto visual, também, - segundo Fernande Santi-Martin -, como "uma forma de conhecimento usado para explorar o real, em seguida, decifrá-lo e transfigurá-lo" (1994, p.118).

Nessa tela do pintor catalão, os animais, a casa, o campo e as plantas tornam-se seres inquietantes e deformados no cenário. Os elementos, ao serem comtemplados, sugerem, de certa forma, um exercício de vários sentidos: uma lesma, um lagarto com chapéu surge diante de tudo e salta diante da tela, um peixe que só se vê a cabeça, uma enorme orelha que tudo ouve ou um olho, pregado na copa da árvore que tudo observa. Ondulam-se, nesse espaço, ao lado esquerdo, as bandeiras catalãs, espanholas e francesas. O dia que faz as aves sobrevoarem no céu, não é o mesmo tempo da noite no ângulo direito do quadro, onde aparece um elemento pendurado feito uma espécie de flor grande, fruto ou mesmo aranha que costura algum enredo. De uma forma ou de outra, essa pintura revela o que o pintor comenta sobre o seu processo artístico:

> " é isto, é assim mesmo, marcado com a mão, ou com velhos pincéis usados e gastos, que produzirão uma porção de irregularidades. Não me é possível trabalhar aqui com pincéis novos, perfeitos. Ali foi a cor que escorreu. Óbvio que não a enxugo. [...]. Pode ser que no processo eu cubra, mas ainda não posso prever. Em todo caso, a coisa precisa ficar assim, porque de uma maneira ou de outra vai me servir" [MIRÓ, 1989, p.15].

Como Manoel de Barros, que colhe da natureza os temas e vocabulário para criar suas poesias, essa tela de Miró renuncia a tentar mostrar um espaço real ou elementos reais inspirados na própria natureza. *Terra Lavrada*, também como faz Manoel de Barros, pode ser lida como fonte para um imaginário calcado na natureza e nas transformações que se cruzam e se bifurcam para clareiras inesperadas. Remodelando a natureza e a representação, Miró, também como faz o poeta, vai revelando aos poucos o cenário, apresentando a cada elemento as figuras que, ao final, terão formado um curioso painel.

[5] Aqui fiz uma alusão ao elegante livro de Roland Barthes *L'ovie et l'obtus. Essais critiques III.*

Ambos, pintor e poeta, apresentam mecanismos inusitados no processo de imaginação, do mundo transfigurado que "brota do chão", imagens justas e luminosas, frutos de exercício de leitor e geradoras, elas mesmas, de novas leituras. Tudo nesse mundo sugere surpresa, um novo modo de pensar a criação poética. Esse processo criativo pensado por Gaston Bachelard em *Fragmentos de uma Poética do Fogo* (1990), implica, segundo suas leituras a respeito dos mecanismos necessários ao tratar a arte poética, uma imaginação capaz de ver imagens e não ideias. Para o entendimento da arte poética, segundo ele, deve-se "entregar à consciência caleidoscópica".

Caleidoscópicas, essa coreografia sígnica das telas de Miró e das poesias de Manoel de Barros, - materializadas pela escritura, pelos deslocamentos contínuos de formas já exauridas, que se transmutam no espaço cênico da tela/folha, - escondem uma outra intencionalidade discursiva: fugir às garras de uma representação fiel da memória.

V. "CRIANÇAMENTOS"

> "Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.
> Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão [...]".
>
> [BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas. As Infâncias de Manoel de Barros.* São Paulo. Planeta. 2008. p.11]

O tema da infância na poesia de Manoel de Barros pode assumir diversos sentidos, dentre eles, as relações da ingenuidade de espírito pura e inalterada, - como também nas pinturas de Miró e na estética surrealista -, cuja lembrança, seja ela literária ou visual, mostra ao homem adulto as possibilidades mais sensíveis e maiores da vida. Com essas possibilidades, tanto nas pinturas de Miró, quanto na poesia de Manoel de Barros, as representações da infância adquirem eficazmente uma função transgressora, de peraltices, para que ela consiga atacar as regras de organização do discurso, escrito ou visual, e o uso meramente social que dele se faz, onde as imagens tendem a se agruparem a partir de certas características "ilógicas". A partir desses deslocamentos, então, é preciso distorcer a ordem visual ou discursiva para criar, então, associações incomuns, jogando com as sintaxes e, explorando todas as virtualidades, atentando contra a existência aparente das coisas, modificando a estrutura do pensamento, liberando a imaginação e suscitando uma nova visão do mundo. Assim, essas operações de "criançamentos" exigem uma lucidez de espírito e uma criatividade que valorizam o esforço intelectual no trabalho das imagens e metáforas, que nada tem a ver com o trabalho espontâneo e inconsciente da escrita automática.

Para Afonso de Castro, ao estudar o tema da infância na poesia de Manoel de Barros, afirma que ela emerge em sua poética como estado potencial de todas as invenções. Nessa leitura, a infância, segundo ele, retrata a experiência concreta do poeta, o que sua infância lhe proporcionou, além de repercutir a experiência de mundo e o tempo de experimentar e inovar a língua.

Além disso, outro viés, ainda no tema da infância, segundo Castro, é o seu caráter lúdico e inovador. Nessa leitura, a infância na poesia de Manoel de Barros não se reduz à cronologia dos primeiros anos de vida de uma pessoa ou a mero jogo do ser, mas na utilização do lúdico como gratuidade do acontecer no mundo, das coisas e das pessoas, unindo-se ao espírito libertário da infância como arquétipo mediador do conhecimento e vivência por parte do homem.

Dessa busca pela origem e virgindade das palavras, surge o desejo do poeta em retirar, como também faz visualmente Miró, todas as significações já cristalizadas pelo discurso comum, ao produzir novos relacionamentos entre as palavras ou imagens. Assim, o que importa nos versos de Manoel de Barros são a força rítmica e a materialidade dos significantes, é o que ele mesmo confirma, quando diz: "penso que meus versos se sustentam no fio do ritmo. Quero que as ressonâncias verbais dominem o semântico. Eu escrevo o rumor das palavras. Não tenho proporção para episódios" [BARROS, 1990, p.313].

Esse desejo de promover um gozo com as palavras, de privilegiar sua sonoridade e de desconstruir as imagens poéticas cristalizadas estão presentes na obra *Gramática Expositiva do chão* (1990). Esses recursos estilísticos fizeram Luiz Henrique Barbosa em *Palavras do chão* (2003) dizer que o fio condutor da maioria dos livros de Manoel de Barros é caminhar para uma *linguagem adâmica*, o que, segundo ele "irá promover um relacionamento entre as palavras, recriar a linguagem, suspender o sentido das frases e dar às palavras um estatuto material" [BARBOSA, 2003, p.19].

Essa errância da língua e busca por esse estatuto material não são suficientes, portanto, para que haja uma coincidência entre manejo da linguagem para se fazer de uma criança um poeta, afirma ele. Não basta "errar a língua", é preciso dar às frases um ritmo próprio, um olhar estético, deixar que as palavras nos dominem por completo até se chegar a um certo "sem-sentido" É o que nos sugere o próprio poeta, quando afirma:

> "Preciso de administrar esse caos. Preciso de imprimir vontade estética sobre esse material. Não acho a chave, o tom da entrada. Não acho o tempero que me apraz. O ritmo não entra. Há primeiro desânimo. Aparecem coisas faltando. Um nariz sem venta. Um olho sem lua. Uma frase sem lado. Procuro as partes em outros cadernos. Dou com aquele caracol subindo na escada. Era o mesmo do outro caderno que então passeava uma parede. Percebo que existe uma unidade existencial nos apontamentos. Uma experiência humana que se expõe aos pedaços. Preciso compor os pedaços. Meus cadernos começam a criar nódoas, cabelos. As ervas sobem neles. Certas palavras estão doentes de mim. Minhas rupturas estão expostas. Quem pode responder pelas rupturas de um poeta senão a sua linguagem? Tenho que domar a matéria. O assunto não pode subir no poema como erva". [BARROS, 1990, p.334].

Podemos falar, então, que, além das situações insólitas ditas acima, há representações da infância na poética de Manoel de Barros que perfazem diversos caminhos. Essas imagens também são percebidas no livro *Memórias Inventadas* [2008] que retrata o poeta, que ao falar de si e de suas errâncias, não apresenta propriamente relatos de sua vida como acontecimentos reais que descrevem os fatos. Essas memórias de infância

apresentam-se de maneira fragmentada e à deriva, sem que obedeçam a um movimento ou a limites de tempo e espaço. Apresentam-se como *flashes* memorialísticos, fragmentos de lembranças livres, soltos, inventados.

Sua escritura poética configura-se, assim, calcada no trabalho com o uso dos significantes os quais extrapolam os lugares comuns ao serem trabalhados de maneira que se ajustam ao texto, sempre que o poeta deseja extrair dele a essência de seu significado semântico ou metafórico. Nesse sentido, o Manoel-poeta, nesse livro, ao consagrar o Pantanal como o espaço em que se constitui fazendo confessa: "[...] eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e, comunhão com ela. Era o menino e as árvores" [BARROS, 2008, p.11].

Essa comunhão ou transfusão semiótica com a natureza, ou a relação direta com ela, revela o seu "chão da língua", sempre estrangeiro, mesmo que nativo, mas nunca ausente de delicadeza e virgindade das palavras. "Penso que trago em mim uma pobreza ancestral que me eleva para as coisas rasteiras" [BARROS, 2003, p.123][6]. E é aí, nesse lugar de materialização do significante, da desconstrução da língua e da coisificação do sujeito poético que podemos escutar pela voz de Manoel de Barros, os ecos de Fernando Pessoa ou Guimarães Rosa, mas também outros "sussurros da mata", gorjeio de pássaros, que, desse chão de letras irradiam sentidos.

VI. Enfim, poesia e pintura nos percursos do gozo

> "As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um "senhor" entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua" [BARTHES, Roland. *Leçon.* Paris. *Seuil*. 1978, p.17].

Nos palcos da escrita ou da poesia, da pintura ou de paisagens insólitas, o que predominam, contudo, em Manoel de Barros e Miró são tipos de mensagens - cada uma ao seu código - cujos signos escamoteiam a presença da corporalidade e - ainda que as marcas dos corpos não estejam no poema ou na tela - com isso, submetem a emoção, deslocamento ou estranhamento do espectador ou leitor à regras de um espetáculo semelhante, em certa medida, ao texto de gozo[7] preconizado por Roland Barthes. Ao texto inquietante, questionador, fugidio e que desestabiliza certezas.

De qualquer forma, é curioso verificar como esses recursos ocorrem, e se aproximam justamente por isso, no poema de um e na tela de outro: a preferência por

[6] Entrevista *Em idioleto Manoelês Archaico*, entrevista concedida a Lúcia Castello Branco e Luiz Henrique Barbosa em 19/11/1994. In: BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavra do chão.* São Paulo; Annablume. Belo Horizonte. 2003. pp.123-128.

[7] A esse respeito e viés de leitura, lembro do elegante ensaio intitulado: Ler o prazer do texto Manoelino, de Rosana Cristina Zanelatto Santos.

elementos que se colocam, ou se fabricam, entre frases e imagens, no "entre" estados dos percursos da pintura e do texto em si. Uma poesia e uma pintura sem contornos, sem limites ou sentidos definidos.

Diferentemente do pensamento racional, onde as ideias são essencializadas individualmente, ao poeta e ao pintor, cabe retomá-las e confundi-las. Desse modo, o poético não se encontra no objeto real, nem tampouco na palavra ou imagem denotativa, mas na transubstanciação (transcodificação semiótica) a que os mesmos são submetidos ao serem colocados na tela ou poema. Nesse sentido, o revelado como "feio", grotesco ou caótico pode ser poético a partir do momento em que, ao se transformar em linguagem (visual ou verbal), seus significados referenciais cedam ao poético, ao insólito.

Nesse jogo incerto, portanto, está a identificação de um dos fatores que perturbam e dão intensidade ao drama pessoal da estupefação daqueles que aproximam das poesias de Manoel de Barros ou das telas de Miró. Jogo magistralmente representado na fuga da própria representação. Desse ponto de vista, escritor e pintor acham que nosso olhares já se acostumaram a viver a pretensa verdade das miragens e truques, e, transitam, tranquilo, por paisagens mato-grossense ou catalãs, por traços ou arquiteturas de signos supostamente familiares: afinal, é cômodo percorrer no consenso de que as imagens possuem reduzida capacidade de encobrimento e de que as palavras, como não falam tudo, são apenas rabiscos de sombra sem a mínima reminiscência da corporalidade. Tanto a poesia de Manoel de Barros, como as pinturas de Miró, porém, libertam nosso corpo de tais limitações ou preconceitos, excita-nos para que através dos sentidos possamos atingir outras realidades e significações. E, para tanto, faz-se necessário romper a vestimenta expressiva e obtusa dos signos, viver e aceitar os "deslimites" da palavra e da pintura, na penumbra da representação, com o sujeito irracional - gestos que desrespeitam e convulsionam - e se sentir autêntico protagonista, enfim, das tramas do texto de gozo, seja ele escrito ou visual.

Referências:

BARROS, Manoel. *Livro sobre nada.* Rio de Janeiro. Record. 1997.

_____. *Gramática Expositiva do Chão. (Poesia quase toda).* Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1990.

_____. *Ensaios Fotográficos*. Rio de Janeiro. Record. 2001.

_____. *Memórias Inventadas. As Infâncias de Manoel de Barros.* São Paulo. Editora Planeta do Brasil. 2008.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo. Brasiliense. 1990.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão.* São Paulo. Annablume. 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa. Portugal. Edições 70. 1984.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

_____. *Leçon.* Paris. *Seuil*. 1978.

_____. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris. Seuil. 1982.

_____. *S/Z.* Lisboa. Portugal. Edições 70.1999.

_____. *Crítica e Verdade.* São Paulo. Perspectiva. 2003.

BATISTA, Orlando Antunes. *Lodo e ludo em Manoel de Barros.* Rio de Janeiro. Presença. 1989.

BRANCO, Lucia Castelo. *Palavra em estado de larva.* In: *Literaterras. As Bordas do corpo literário.* São Paulo. Annablume. 1995. pp.122-127.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo.* São Paulo. Brasiliense. 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Novo Milênio.* São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

CAÑIZAL, Eduardo P. *Surrealismo. Rupturas expressivas.* São Paulo. Atual. 1986.

CASTRO, Afonso de. *A Poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância.* Universidade de Brasília. Departamento de Literatura Brasileira. 1991.

CHKLÓVSKI, V. *A Arte como Procedimento*. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos.* Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

FERNANDES, José. *A Loucura da Palavra*. Barra do Garças. Universidade Federal do Mato Grosso. Centro Pedagógico de Barra das Garças. 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Joan Miró*. Rio de Janeiro. Os Cadernos de Cultura. s/d.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A imagem entre o verbo e as tintas*. In: SANTOS, Rosana Cristina Z. (org.) *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande, MS. Ed. UFMS. 2009. pp.73-85.

MIRÓ, Joan. *A cor dos meus sonhos.* São Paulo. Estação Liberdade. 1989.

MINK, Janis. *Joan Miró. 1983*1983.* Lisboa. Taschen.1994.

JOLY, Martine. *Introdução à analise da imagem.* Campinas. São Paulo. Papirus. 1996.

_____. *A imagem e os signos.* Lisboa. Edições 70.2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura& Artes Plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PONGE, Robert. (org.) *O Surrealismo.* Porto Alegre. Ed. UFRGS. 1991.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais.* São Paulo. Cultrix. 1982.

ROSSONI, Igor. *Fotogramas do imaginário: Manoel de Barros*. Salvador. Vento Leste. 2007.

_____. *Capturas do instante.* Salvador. Vento Leste. 2007.

SANTOS, Rosana Cristina Z. *Ler o Prazer do texto Manoelino*. In: SANTOS, Rosana Cristina Z. (org.) *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande, MS. Ed. UFMS. 2009. pp.49-57.

SAINT-MARTIN, Fernande. *La littérature et le non-verbal*. Québec. Typo.1994.

SORIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada*. São Paulo. Cultrix. 1983

WALDMAN, Berta. *A Poesia ao rés do chão*. Prefácio. In: *Gramática Expositiva do Chão. (Poesia quase toda).* Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1990. pp.11-32.

GRACILIANO E O MEDONHO RELATÓRIO DE CHERMONT: A ESCRITA DE SI, QUE É DO OUTRO

Rodrigo JORGE (UFF) *

"Os homens submersos – voltarão?", nos convida ao questionamento esse verso do poema *Mundo Grande*, de Carlos Drummond de Andrade em seu *Sentimento do mundo*. O desencanto do poeta mineiro que, pela argüição de si e desse "mundo grande" que lhe cerca, busca, através da inconformidade, um fio, ainda que tênue, de esperança. Das profundezas em que estão submersos, não ouvimos as vozes desses homens, mas, do seu desespero, eles esperam que um de nós veja o ríctus transtornado de sua fisionomia por tanta falta de ar. Se não olharmos, não veremos seus gestos como de epilético no paroxismo de sua crise. Sua mudez, provocada pelo imensurável oceano em que caíram, grita mais alto, mas apenas quando nosso olhar se volta com atenção para o que eles nos acenam.

Assim também assomam diante de nós os personagens reais descritos por Graciliano Ramos em suas *Memórias do Cárcere*, testemunho póstumo da condição difícil e dolorosa de se viver nas trevas, mas não se trata, na verdade, da histórica, conseqüência de uma política teratológica e ignonimiosa. Não. As trevas difíceis em que se embrenhou inquieto e confuso o escritor foram as do outro e, através deste, as de si mesmo. Sem dúvida, o chamado Estado de Exceção foi responsável por todos os eventos de sofrimento e tortura vividos por Graciliano, mas o que inquietava seu pensamento e o impelia a uma revisão profunda de si e do outro, era a convivência forçada com aqueles homens despojados de suas máscaras sociais. Passados dez anos da experiência terrível que sofreu, Graciliano Ramos relata o entrecruzamento dessas vozes mudas na prisão ou a caminho dela, num lamento como "riachos a gemer no escuro".

O relatório de Chermont surge no meio dessas vozes submersas como expressão de uma delas. Está na segunda parte das *Memórias*, intitulada *Pavilhão dos Primários*, compreendendo os capítulos 22 e 23. No primeiro, nos é apresentada a figura de Francisco Chermont, filho do senador Abel Chermont, e sua transferência absurda para a Colônia correcional, lugar de destino dos mais torpes e degenerados marginais, e no outro, acompanhamos o pasmo quando do seu retorno ao pavilhão e a leitura do medonho relatório, onde narra, com "uma voz monótona" e "sem rodeios, às vezes descendo a pormenores ignóbeis, fatos vários daquela negra semana de ausência". Todo o capítulo do relatório é descrito pelo uso do discurso indireto livre, com um ou outro diálogo, modo de narrar predominante na prosa de Graciliano, ou seja, não se trata apenas de esquecimento ou hiatos da memória, mas também da utilização de artifícios literários característicos de seu estilo.

Para um autor a quem interessava, como matéria de sua literatura, apenas a realidade observada, aquela apreendida pelos sentidos, o episódio do relatório é, no mínimo, curioso, pois os eventos ali descritos não foram vistos nem vividos pelo escritor

*Mestrando em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela UFF.

alagoano. Tudo o que ele sabe, e o que sua memória permite lembrar ainda, é apenas o que o outro lhe conta, ou seja, há também em Graciliano Ramos uma outra realidade que compõe sua obra: a realidade do outro. E esta só é percebida a partir de um mundo construído pela linguagem, na sua articulação discursiva apropriada à construção ficcional.

Segundo o filósofo Jacques Rancière, a literatura reconstitui "mundos a partir de seus vestígios", portanto, podemos considerar esse mundo reconstituído como uma outra realidade que também está passível dos mecanismos de percepção sensível? Mas o relatório não era uma obra literária, e nem tinha pretensões de tal, segundo nos consta no capítulo que o narra. Ora, então a partir de que dados concretos Graciliano descreveu a passagem do relatório em que, segundo Hermenegildo Bastos em seu *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*[1], buscava ser fiel? Na verdade, o escritor se apropria da história do outro, faz dela o que o processo criativo lhe permite, seja porque se trata de casos passados há dez anos e não há nenhuma nota salva daquela época que os legitime, ou porque, na sua concepção de literatura, a realidade, mesmo a observada, passa pelos vãos e desvãos da linguagem escrita que reconhece a impossibilidade de uma visão totalizante de mundo. Temos o relatório de Chermont ou de Graciliano no capítulo respectivo? E para um escritor que criticava seus pares quando estes faziam o uso da imaginação na construção de suas histórias, alegando que estes nada sabiam sobre aquilo que narravam, pois não o vivenciaram, Graciliano Ramos não estaria se contradizendo ao utilizar verbos como "ver", "ouvir", "enxergar", "imaginar", para uma situação em que não esteve presente? A realidade do outro é mesmo outra, ou seria apenas o que encontrou o autor de *Memórias do Cárcere* ao ultrapassar a sua própria, surpreendendo inclusive a si mesmo?

Observamos na escrita de *Memórias*, um jogo de reversibilidade entre vários elementos que compõe o livro, desde o trânsito entre as fronteiras indefinidas dos gêneros, da memória e do esquecimento, do fato e da ficção, até a identidade de seu narrador, ora autor, ora personagem. Para Graciliano Ramos, "é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo" (RAMOS, 1994: p.37). E são nesses "malabarismos" que aqueles eventos perdidos nas notas não salvas e nas trevas da memória vão sendo delineados a partir de seus vultos, vertigens fugidias de quem quer a todo custo esquecer tudo aquilo. Ao tentar reconstituir, quase num tartamudeio machadiano, os fatos descritos no relatório de Chermont, Graciliano se depara com abismos a serem transpostos, e não é possível atravessá-los senão pelos malabarismos que os elementos de construção ficcional permitem. Desta forma, não apenas realidade e ficção se confundem, como também a identidade dos autores dos vários discursos que ali se emaranham. Não temos dúvida de que o relato do capítulo concernente ao relatório medonho é feito por Graciliano Ramos, já que é seu nome que assina a capa do livro antes de este ser aberto para a leitura, mas até que ponto enxergamos na descrição pretendida seu gesto, e a partir de onde podemos acompanhar os traços de Francisco Chermont? A descrição do relatório atravessa não apenas as imprecisões da memória, mas também um esforço de não "ofender pudicícias visuais", até que o escritor assume, em dado momento da narração, que não há "meio de

1 "São visíveis os esforços do autor no sentido de guardar fidelidade ao que lhe relatara Chermont." (BASTOS, 1998:44)

transmitir com decência" o seu conteúdo. Como narrar então, o inenarrável, o absurdo, dar nome ao que não o tem?

"É medonho escrever isso"

Nos discursos das experiências-limite, principalmente os testemunhos de guerras e torturas sofridas, o depoente, ou autor desse tipo de discurso se vê diante de uma situação que foge à dimensão moral que este tem de mundo. A transformação física operada em Francisco Chermont quando este passa uma semana na Colônia correcional nos mostra, não apenas a crueldade daquele sistema carcerário, mas também uma particularidade desses "discursos-limite": a escrita anterior ao relato é a escrita do/no próprio corpo, ou seja, o testemunho já vem lavrado na pele. No capítulo 21, acompanhamos a chegada de um filho de político, elegante, de educação refinada, causando tão boa impressão quanto à sua apresentação que Graciliano chega a garantir: "Vestia com apuro, e foi o indivíduo mais elegante que me apareceu naquelas viagens subterrâneas". Logo no capítulo seguinte, o escritor nos relata sua estupefação quando este mesmo indivíduo elegante ressurge, mas tão transformado que não o reconhece logo de início, chegando, antes disto, a acreditar se tratar, aquele ser abjeto, de algum pobre coitado da pior espécie. Isso num curto espaço de tempo.

> Decorreu uma semana. Certa manhã, à porta do banheiro, aguardando vaga, notei ali perto um desconhecido muito diferente dos moradores do Pavilhão. Chegou-se, falou-me. Retribuí a saudação, confuso, perguntando a mim mesmo onde e quando me avistara com semelhante indivíduo. A presença dele me trazia agouros maus: certamente iam degradar-nos. Tínhamos vivido meses entre pessoas de aparência mais ou menos decente, e mandavam-nos agora um vagabundo sórdido. Evidentemente procedia do morro, esfomeara-se, estragara-se a malandrar nas favelas. A roupa imunda e sem cor amarfanhava-se, coberta de placas de lama seca: sem dúvida o homem deitara no chão molhado e não pensara em recompor-se. Não lhe precisaríamos a idade: vinte ou cinqüenta anos. Um ar de fadiga inquieta, a pele baça, o olhar esgazeado, e completo desleixo, indiferença de quem desceu muito e já nem tenta causar boa impressão. A barba atestava ausência regular de navalha e sabão; no crânio rapado a máquina, de lividez cadaverosa, protuberâncias avultavam. A fala abafada entrecortava-se de hiatos. Lembrei-me vagamente de já ter ouvido aquela voz, mas, por muito que se esquadrinhasse a memória, não me seria possível reconhecer a figura lastimosa. (RAMOS, 1994: p.323)

No trecho acima, podemos notar uma característica da literatura de Graciliano, como ele mesmo atestara várias vezes: a observação da superfície, da minúcia, do aspecto físico que traduz o humano. Partindo da aparência, ele deduz o possível comportamento, e essa postura, através do relato de *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos revisa e admite o impasse: "Uma idéia preconcebida, rigorosa, esbarrava com a observação" (RAMOS, 1994: p.64). Isso torna suas memórias, obra póstuma, na sua reinvenção enquanto escritor e

homem. A experiência com aqueles homens lhe mostrou que não basta a observação da realidade, estar atento, quieto no seu canto, aos matizes e solavancos do comportamento humano. A realidade é muito mais profunda, eivada de trevas. No cárcere, ela é abismal, tétrica, impossível de enxergar a olho nu. Tanto que, mesmo um indivíduo culto e perspicaz como Graciliano, demorou a reconhecer Chermont, e não quis admitir que era o rapaz elegante mesmo quando este se apresentou: "Impossível distinguir na desgraçada ruína vestígios do moço elegante". E, atento ao aspecto físico, num tipo de identificação metonímica do outro, mais uma característica de sua literatura muito presente na escrita de *Memórias*, Graciliano tenta encontrar Francisco Chermont por detrás dos andrajos: "Busquei um traço revelador. Bem. Lá estava o nariz curvo, de papagaio. Novos indícios lentamente surgiram, romperam a custo a máscara vergonhosa; a linguagem polida afastou Chermont dos mocambos". (RAMOS, 1994: p.324). É através dos seus modos de expressão, a linguagem, que o rapaz refinado vai se sobrepondo ao vagabundo sórdido que surge de repente no Pavilhão. Aos poucos vão aparecendo traços, indícios, mas é a linguagem que o destaca, o individualiza, o identifica do meio social a que pertence. Segundo Mikhail Bakhtin, a linguagem é resultante da interação social que, desta forma, engendra o indivíduo enquanto agente de enunciação e expressão, ou seja, somente por fatores do meio social em que convive é que essa linguagem se constrói, e afirma:

> O *centro* organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. Só o grito inarticulado de um animal procede do interior, do aparelho fisiológico do indivíduo isolado (BAKHTIN: 2006, p.123-124)

Por isso, Graciliano Ramos procura, através da linguagem, penetrar no mundo subterrâneo daqueles homens, já que suas vozes traduzem o meio em que vivem. A única maneira de tentar entender aquele relato que assomava diante dele na figura denegrida de Francisco Chermont e as vozes mudas por trás deste era ouvir a narração de seu relatório: "Havia coisas inconcebíveis nos sucessos largados de supetão dentro das nossas cabeças, nas cenas de realismo nojento, nos diálogos torpes, em gíria. Fumando, as pálpebras caídas, penetrei no mundo confuso da narração lenta e pesada" (RAMOS, 1994: p.324). A partir daí, começa a descrição do relatório, mas não exatamente como narrado por Chermont, claro. Primeiro porque trata-se de um livro de memórias escrito dez anos depois dos eventos acontecidos; e depois, isso poderia comprometer a estrutura geral do livro, já que, desde o primeiro capítulo, o escritor assume o "pronomezinho irritante", alternando-o, quando os malabarismos o permitem, com outros pronomes pessoais, como o "nós", gerando efeitos de ambivalência e apropriação de discurso, num jogo de reversibilidade com o pronome "eu". Hermenegildo Bastos, acerca do uso desses dois pronomes no referido capítulo, nos explica:

> O "nós" alterna com o "eu", cabendo àquele o papel de sujeito de ações impensadas, de emoções desencontradas. Ao "eu" cabe avaliar. O narrador serve-se dessa ambivalência como técnica narrativa, tirando daí efeitos que podem, às vezes, causar uma impressão de que estamos em presença de um

> texto ficcional. Paradoxalmente, entretanto, isso resulta do esforço por manter-se fiel às experiências vividas. (BASTOS: 1998: p.45)

De fato, essa alternância pronominal, não apenas entre "eu" e "nós", contribui para um efeito ficcional sobre o relato. No entanto, esse efeito não é resultante apenas desse esforço que nos aponta a citação supra, mas, e principalmente, do esforço de penetrar na alma humana, na do outro e na de si mesmo. Não que Graciliano não se preocupasse com a verdade dos fatos, pelo contrário. Essa busca pela verdade não era às cegas, ela acompanhava, na escrita de suas *Memórias do Cárcere*, a sua submersão ao âmago de si, através dos vários subterrâneos humanos naqueles porões, cadeias e casernas.

Logo no início da narração, o escritor vai se apropriando aos poucos da "voz monótona" que narra os eventos descritos no relatório. Ele não estava lá presente, mas, através das palavras utilizadas por Chermont que não sabemos exatamente quais foram, atesta: "vi mentalmente a fila transpor o vestíbulo, marchar no pátio, demorar-se na rouparia, dar respostas a perguntas secas e receber pacotes numerados, arrumados nas prateleiras" (RAMOS, 1994: p.324). Este é o início do relatório de Chermont, segundo Graciliano Ramos. Este começa na primeira pessoa, tomando para si a propriedade do relato. Para o *Dicionário de Semiótica*, a "apropriação" é uma realização reflexiva do objeto pelo seu sujeito (GREIMAS; COURTÉS, 2008: p.34), por isso, ao adentrar na leitura do capítulo em que Graciliano narra o episódio do relatório apagando-se a voz de Chermont, nos vemos em dado momento com a impressão de que o escritor também estava lá. Logo depois, entra num campo que condena nos outros escritores, a imaginação: "Não tive dificuldade em imaginar a transferência. Enxerguei-os...". Até chegar ao ponto em que assume a narração do relatório: "Era-me inútil a descrição, nem atentei nela: provavelmente calor horrível...". E então, entendemos porque um escritor que se diz ligado apenas à matéria observada, imagina, vê, enxerga, situações que não observou: "A lembrança viva do Manaus assaltou-me...". Essa imaginação se trata, portanto, de uma identificação moral, o que aproxima Graciliano do que é relatado por Chermont, do que este sofreu. Além disso, um dado muito importante a ser considerado é o jogo de reversibilidade operado entre o autor-personagem e o personagem-autor, o que dilui mais ainda as fronteiras da propriedade autoral do medonho relatório. Apesar de não ter presenciado as demais descrições de Chermont, como o julgamento de um delator pelos presos comuns da Colônia Correcional, e a comutação da pena de morte para "trinta enrabações", sabemos que o autor-personagem conhece já a experiência de se viver na Colônia, o que possibilita que este faça algumas antecipações e hipóteses, recrie a atmosfera e o ambiente torpes do lugar. Então, de quem é a autoria do relatório?

"O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular" (FOUCAULT, 2006: p.46). Isto é o que nos diz Michel Foucault em sua conferência *O que é um autor?* Partindo do que nos traz esse pensador francês, podemos refletir sobre o relatório de Chermont como um "grupo de discursos", já que, não apenas as vozes de Chermont, de Graciliano-autor e Graciliano-personagem estão ali presentes, mas também aquelas emudecidas, pertencentes a "criaturas invisíveis, coléricas". Para Foucault, o autor é uma instância do discurso, seu centro instaurador. Assim, podemos compreender o

processo criativo de descrição dos fatos por Graciliano Ramos como um dos vários modos de circulação daquele discurso que é composto também pelo relatório de Chermont. Na verdade, não se trata de dizer que esse relatório por ser narrado com as palavras de um escritor em seu livro de memórias, torna este o autor legítimo do documento. Nada disso. O que ocorre, e é importante analisar, é a forma como, através da experiência vivida por outro e descrita num relatório frio e detalhado, o escritor Graciliano Ramos recompõe o interior do seu próprio discurso, ou seja, ele costura o tecido de suas memórias com o fio de outras, e de relatos, narrações, anedotas e notícias. Ao analisar essa conferência de Foucault, Agamben identifica que "o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito" (AGAMBEN, 2007: p. 61). É através do jogo operado no interior das várias instâncias discursivas que o autor surge, e isto só é possível, na verdade, quando este desaparece, como uma voz a apagar-se lentamente. Podemos enxergá-lo somente através de um gesto, segundo Agamben, um gesto de autor. E Graciliano demonstra seu gesto, não imitando o do outro, mas jogando com ele, dando a este voz através da sua, até que "a voz lenta e grave calou-se. E o Pavilhão caiu num sossego lúgubre".

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 6ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 29ª ed.v.1. Rio, São Paulo: Record, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha da sensível*. Rio de Janeiro: 34, 2005.

A CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO NO CONTO *UM CÃO PARA TODAS AS ESTAÇÕES* DE JAIR FERREIRA DOS SANTOS

Simone de Souza BRAGA (UERJ) *

Resumo:
A partir da leitura do conto *Um cão para todas as estações*, de Jair Ferreira dos Santos, o presente estudo tem por objetivo pensar a inserção do insólito na referida narrativa como elemento de ruptura da ordem vigente. Num mundo que é o da realidade cotidiana, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo. Um cão, dotado de valores e ações humanas, ajuda um homem a morrer. O narrador-personagem em questão convém perfeitamente ao insólito, pois a análise interpretativa deste levará em consideração que o insólito não é um evento ocasional, mas sim, seu *modus operandi,* no momento em que o cão, protagonista da narrativa, surpreende o senso comum e suas expectativas dentro da legalidade cotidiana. A questão do insólito se insere no conto de modo banal e, ao mesmo tempo, tão extraordinária que este paradoxo gera uma realidade insólita. Na tentativa de refletir sobre o insólito nesta narrativa, caminharemos, principalmente, pela via tradicional de Tzvetan Todorov, assim como levaremos em consideração o conto *Investigações de um cão* de Franz Kafka.
Palavras-chave:
Insólito, cotidiano e narrador autodiegético

Nas primeiras linhas do conto *Um cão para todas as estações*, o autor apresenta seu narrador-personagem: um cão, e acrescenta "não existe o menor vestígio de metáfora aqui" (SANTOS:1996, p.9) o que funciona como um pedido para que no conto, o narrador-personagem seja lido no nível do literal. Este narrador é autodiegético, pois coincide com a personagem principal da narrativa, o protagonista, que relata as suas próprias experiências em primeira pessoa. Um cão, este é o narrador que transmite uma vivência, que narra experiências, que dá autenticidade à matéria narrada. E, mergulhado na sua própria experiência, é o próprio fato insólito relatando o seu cotidiano.

Na primeira frase do conto, somos informados de um acontecimento espantoso: "Ajudei hoje um homem a morrer. Mesmo sendo eu quem sou - um cão." (SANTOS: 1996, p.9)

Um cão ajudará de maneira objetiva e cruel, um homem a morrer. Com esta primeira frase, o leitor será lançado dentro da problemática do insólito, as cenas anunciadas mais do que nos prepararem para aceitar a inserção do ilógico, também nos preparará para acompanhar a ruptura com o compromisso da verossimilhança presente no senso comum e nas expectativas cotidianas.

* Aluna de doutorado em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Como se fosse uma autobiografia, a narrativa segue seu rumo, sendo que o autobiógrafo é o cão, dotado de racionalidade. E é dentro desta "humanidade" que ele descreve sua vida, suas origens, sua "biografia de bolso", como ele mesmo diz, até chegar ao desfecho anunciado na primeira frase.

No primeiro parágrafo, o cão justifica seu ato: "Fui gratuito? Não creio. Sou um criminoso enrustido? Não mais do que qualquer cão ou bispo ou alfaiate. E o que havia no centro da minha coragem? (SANTOS:1996, p.9) O percurso narrativo começa a causar um incômodo, que só pode ser resolvido com a aceitação de que os acontecimentos pertencem à realidade, e que o equilíbrio só virá a acontecer se aceitarmos a presença da transgressão nesta mesma realidade, rompendo com um sistemas de regras preestabelecidas. Mesmo assim, diante destes acontecimentos, o leitor experimentará uma hesitação. Segundo Todorov: "A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico." (TODOROV: 2007, p.37) E ainda que, "o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens, define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados." (TODOROV: 2007, p.37)

E o cão passeia por entre mendigos e crianças na praça São Salvador, onde, segundo ele "não é o lugar ideal para a reflexão, mas foi nele que me veio à lembrança o catálogo de violências nas quais me vi envolvido" (SANTOS:1996, p.9). O insólito aparece na figura do narrador-personagem que desafia nossa razão com suas reflexões, extraídas de suas vivências e relacionadas aos dilemas do mundo contemporâneo, restando-nos apenas aceitar a sua existência ausente de qualquer forma de explicação racional que pareça possível.

Pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes, o cão se coloca numa postura de superioridade. A ideia de atribuir uma animalidade ou irracionalidade ao cão é totalmente abandonada. Assim sendo, instala-se o insólito na figura do personagem principal, que é também o narrador. É ele que tem voz dentro do texto, que situa o tempo e o espaço, que coordena as ações dos outros personagens, que narra as coisas a partir de sua própria experiência. No comportamento deste narrador-personagem, sempre revestido de um saber humano, "produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar" (TODOROV:2007, p.30). O "inexplicável" que se introduz na "vida real" ou no "mundo real" representará uma ruptura da ordem estabelecida. A luz dos conceitos de Todorov "somos assim transportados ao âmago do fantástico" (TODOROV: 2007, p. 30).

O discurso narrativo se desenvolve transgredindo as estruturas lógicas do cotidiano, a inserção do insólito na narrativa se dá pela figura do cão e sua "biografia de bolso", em determinado momento, o narrador-personagem confessa,

> tenho apenas uma sopa de imagens onde distingo em retalhos as ruas sujas da Penha, lanchonetes, carros esquartejados e a cara amassada de Antero, o preto vigia do ferro-velho em cujo pátio eu dormia, e que, adotando-me, festejando-me, no deslanchar da nossa amizade me vendeu para uma família daquele bairro. *(*SANTOS: 1996, p.10)

A irredutível impressão de estranheza permanece num cão que se mostrará mais poderoso do que os homens. Adotando uma postura vencedora, o cão é um ser datado,

pertence a certa época, geografia, sociedade e cultura bem determinadas, deixando inclusive transparecer sua visão de mundo, através de sua linguagem articulada, subverte a ordem natural das coisas.

> Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural ou extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA:2007, p. 20)

A construção da narrativa ficcional usa a estratégia de combinação do real com o imaginário. Sendo assim, o narrador-personagem representado convém, pois, perfeitamente, ao insólito, já que o comportamento humano do cão permeia toda a narrativa com naturalidade, o cão não age como um personagem alegórico, representando uma coisa para dar ideia de outra, não é personagem de fábulas de ensinamento moral, o cão não dá voz àquilo que não fala, ele pensa, esta é sua transgressão, este é o evento insólito presente na narrativa, que caracteriza seu gênero e lhe serve de mecanismo de construção, pela experiência do narrador-personagem é que se vê a vida cotidiana.

Na casa de um de seus donos, a cartomante Zenaide, seus filhos, Rita e Dorival aprendem a fotografar nas máquinas fotográficas roubadas que Amaro, o amante de Zenaide, receptava. O cão é fotografado. A fotografia em seu aspecto verídico, revela a pose canina: "Lá estou eu na minha panca puxada a fila, tricolor como um paulistinha, encenando um leque de dramatizações caninas que iam do paquerador ao melancólico." (SANTOS:1996, p.10). Temos a dimensão física do narrador-personagem, um "eu" que se afirma a cada instante, a foto, mais que um espelho, revela ao outro quem se é: um cão. Encarnado na figura de um cão, o insólito novamente se instaura na banalidade dos acontecimentos que, neste caso, faz com que o irreal seja absorvido pelo real, conhecemos ou reconhecemos o nosso protagonista através de uma fotografia, sua imagem física de cão permanece ao mesmo tempo que sua voz de narrador-personagem continua a trazer os traços de racionalidade naturais ao ser humano. A figura estática do cão, lembra-nos sua essência canina, porém esta lembrança ficará por pouco tempo, o que permanece é que o cão traz em si: a singularidade da existência humana.

Seguindo sua "biografia de bolso", o cão deixa a casa de Zenaide em meio a um assalto em que confessa que falhou enquanto cão. "Calmamente o rabo a balançar, abandonei com graciosa vulgaridade aquela casa pela porta da cozinha." (SANTOS:1996, p.12). O narrador olha, o personagem é olhado. A partir do insólito temos uma via para pensarmos a realidade. O olhar do cão nos faz refletir questões como violência, solidão e morte. E em suas reflexões sobre os acontecimentos declara: "Saindo menos fiel do episódio, vejo agora que perdi minha simplicidade. Eu não era mais um cãozote." (SANTOS:1996, p.12). O narrador vai se expondo, vai construindo seu destino, relatando acontecimentos de sua vida que seriam suscetíveis de acontecer se não fossem eles vivenciados por um cão, e a irredutível impressão de estranheza está presente no espetáculo insólito que se alimenta da vida cotidiana.

No episódio em que o narrador observa outros cães servindo de cobaias, pois neles se testavam as possibilidades de se salvarem, mediante cirurgia, soldados feridos por balas de uma nova arma, o cão experimenta o perigo de viver, perigo este que está no seu movimento e em seus deslocamentos onde vida e morte se encontram.

> Somente hoje avalio o quanto essa experiência me forçou a amadurecer. Palavras pesadas como responsabilidades, discernimento, preservação não me deram trégua durante um bom tempo: ao lado do perigo havia a crueldade com seus caprichos e silogismos. (SANTOS: 1996, p.14)

Caminhando pelos bairros do Rio de Janeiro, entre velhos de asilos, mendigos e o cego Tarquínio, o cão chega a uma casa antiga em Botafogo onde entra por uma porta entreaberta; num cômodo iluminado encontra um homem sentado no meio da sala vazia, "um amontoado de desânimo e abstração." (SANTOS: 1996, p.27). A atitude estática do homem sugere a angústia constante que assola aos indivíduos da espécie humana. O cão em seu pensamento começa a divagar sobre a série de acontecimentos possíveis a tanta prostração: "bancarrota, desfalque, dor de corno, perda de filho, doença terminal. Tudo era mais o menos possível, mais nada nítido." (SANTOS:1996, p. 27). Um homem disposto a morrer e que pede ajuda a um cão, diante da imagem da morte, "um cão lhe bastava". Entra em cena o olhar do raciocínio, e o cão vai rápido e sem nuances "cortei seus dois pulsos com os dentes. Ele gemeu como uma criança que desperta." (SANTOS:1996, p.31). Perante o homem, o cão, em sua postura vencedora, ajuda-o a realizar a questão radical e onipresente que acompanha o ser humano desde que nasce: a morte. Um cão que possui ações e sentimentos humanos é insólito, um cão que ajuda um homem a morrer se torna ainda mais insólito. Cumprida a missão, o cão segue seu rumo dando cabriolas na praça São Salvador.

No conto *Investigações de um cão* de Franz Kafka, encontramos da mesma forma que em *Um cão para todas as estações* um cão como narrador-personagem. Estabelece-se assim a relação entre os textos. Se eventos insólitos são aqueles que são anormais, incomuns, que negam o habitual, deparamo-nos com esses eventos ao tomarmos contato com narrativas contadas por cães. Cães que guiam a narrativa, recordando suas vidas e que lançam os leitores dentro do insólito.

O cão kafkiano, ao contrário do narrador-personagem de *Um cão para todas as estações,* encontra-se recolhido e solitário. Já idoso, vive em obsessiva introspecção; não vive em contato com os seres humanos e sim dentro de uma "sociedade canina", inspiração alegórica de uma sociedade humana. A trajetória de cada narrador-personagem se faz assim distinta, porém ambos significam uma ruptura do compromisso com a verossimilhança.

O personagem-narrador kafkiano percebe-se e é percebido:

> Nenhuma criatura vive tão amplamente dispersa como nós, cães; nenhuma apresenta tantas diferenças de classe – as quais não podem por alguma via ser catalogadas -, de raças, de ocupações; nós, que queremos estar unidos – e apesar de tudo, em efusivas ocasiões, o conseguimos -, justamente nós vivemos muito separados uns dos outros, envolvidos em profissões, muito peculiares, frequentemente incompreensíveis ao cão vizinho, aferrando-nos a prescrições

> que não são próprias da comunidade dos cães, mas até mesmo contrárias a ela. (KAFKA: 2002, p.148)

Inserido nesta ordem, o narrador-personagem exerce sua autoridade enquanto narrador em freqüente reflexão, relembrando fatos da infância, com suas opiniões sobre as coisas, buscando o sentido ou a sua falta de sentido no silêncio das existências. Este cão confessa, ilustra, descreve e exemplifica tendo a sensação de estar só no mundo. Tal condição faz de sua existência próxima da experiência humana, o insólito se instaura quando se percebe que este é o ponto de observação do narrador-personagem.

Comentando sobre *A Metamorfose,* do mesmo autor, Todorov afirma que o autor: "trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real." (TODOROV: 2007, p.181). Esta afirmação também poderia ser aplicada ao conto em questão.

Pensar em narrativas pontuadas pelo insólito é como observar uma tela onde repousa a realidade, e perceber por sobre esta tela as fortes pinceladas que transgridem esta mesma realidade. A isso podemos chamar de insólito. Narrativas contadas por cães - este é o inusitado na tela da realidade. Investigações de cães entre sonhos e vigílias, ouvir o que falam, raciocinam, filosofam, é o tema deste estudo. Porém, as questões abordadas não se esgotam, funcionam apenas como ponto de partida.

Referências:

GARCÍA, Flávio.O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

KAFKA, Franz. Investigações de um cão. In: Narrativas do espólio. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Jair Ferreira dos Santos. Um cão para todas as estações. In: A inexistente arte da decepção. Rio de Janeiro, Agir, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ALÉM DO DUPLO, UM ESPECTRO: REFLEXÕES SOBRE A COMPLEXIDADE HUMANA EM *THREE TALL WOMEN*

Tamara Medeiros de ANDRADE (UERJ) *

Resumo:
Three Tall Women, escrita pelo dramaturgo norte-americano Edward Albee, é uma peça representativa do chamado Teatro do Absurdo. No primeiro ato, três inominadas mulheres, em diferentes fases da vida, conversam e confrontam-se, configurando um visível conflito de gerações. Após um enfarte sofrido pela mulher idosa, essas mesmas três mulheres retornam ao palco no segundo ato representando a mais velha em três idades diversas. Neste trabalho, pretende-se demonstrar como esse fato insólito serve como meio para se alcançar uma visão mais ampla do ser humano, numa tentativa de melhor compreender suas complexidades. Para tanto, examinar-se-á a teoria do duplo, tendo como base teórica o texto "The Uncanny", de Sigmund Freud. Apesar de *Three Tall Women* apresentar não uma visão bipartida, porém tripartida do sujeito, a questão do duplo é marcante na reflexão das relações de identidade e alteridade, e também quanto à dicotomia entre o corpo e alma, ou seja, de uma existência corpórea e não-corpórea. Além disso, argumentar-se-á que a escolha por uma tripartição do sujeito reflete a visão existencialista heideggeriana, como proposta em seu conceito de *Dasein.* Defender-se-á, por fim, que a obra de Albee vai além do conceito de duplo para formar uma espécie de espectro no qual a complexidade humana possa ser objeto de reflexão e, talvez, possa ser melhor apreendida.
Palavras-chave:
Literatura norte-americana, teatro do absurdo, insólito, duplo.

Para o ser humano, com toda a sua sede de conhecer e de entender a natureza, a função e o funcionamento do mundo, talvez não haja objeto de estudo mais rico, complexo e intrigante do que o próprio ser humano. E isso se aplica tanto a compreender o outro quanto a nós mesmos. Nada mais natural, portanto, que esse seja um tema comum na literatura. Podemos afirmar que esse é o motivo que entremeia *Three Tall Women,* que no Brasil recebeu o nome de *Três mulheres altas*. Essa peça foi escrita pelo dramaturgo norte-americano Edward Albee, autor da contemporaneidade nascido em 1928, e considerado um representante do chamado Teatro do Absurdo.

Termo usado não para um movimento artístico organizado ou escola de autores, mas para obras diversas de dramaturgos como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet, entre outros, o Teatro do Absurdo apresenta traços tais quais enredos com começo e fim arbitrários, personagens que mal podem ser reconhecidos como seres humanos, ações não-motivadas, diálogos beirando o balbucio (ESSLIN: 1984, p. 7); tudo

* Graduanda no curso de Letras (Português-Inglês) na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

isso para expressar o absurdo da própria existência humana. No século XX, em um mundo que perdeu suas crenças na religião, na fé liberal do progresso social, na revolução socialista; quando as esperanças deixam de fazer sentido e o universo passa a ser percebido como ilógico, não-coeso e incompreensível, o absurdismo, justamente por refletir esses traços, poderia ser considerado, então, o mais alto grau de realismo (ESSLIN: 1984, p. 12-14).

Dentro dessa perspectiva está, portanto, o drama aqui estudado. *Three Tall Women,* representada pela primeira vez em 1991 e ganhadora do prêmio Pulitzer em 1994, é confessadamente uma obra autobiográfica, tendo sido baseada na mãe adotiva de Albee. Na introdução à peça, ele declara que não suportava os preconceitos, ódios e paranóias de sua mãe, mas, por outro lado, admirava seu orgulho e sua consciência de si própria. Apesar de não terem mantido boas relações, ele afirma que quis escrever, da maneira mais objetiva possível, sobre uma personagem ficcional semelhante a essa pessoa que ele conheceu bem. não procurou vingança nem auto-catarse ao escrever sobre essa mulher de quem ele não gostava muito, mas cujo orgulho ele admirava (ALBEE: 1994, Introduction).

O primeiro ato de *Three Tall Women* abre com três mulheres em um rico quarto, uma com vinte e seis anos, uma com cinquenta e seis e outra com noventa e dois. Elas não têm nome algum citado ao longo do espetáculo, sendo identificadas no texto escrito pelas letras C, B e A, respectivamente. Pelo diálogo, podemos perceber que A é uma mulher rica, dona da casa onde elas se encontram. Ela sofre visivelmente de doenças típicas da velhice, tais quais osteoporose e incontinência urinária. B seria uma espécie de acompanhante que toma conta de A, enquanto C é uma funcionária do escritório que cuida das finanças de A. O diálogo entre essas três mulheres é centrado na vida atual da mulher mais idosa, tanto em sua situação presente quanto em suas lembranças do passado. No fim desse ato, A sofre um ataque do coração.

Na abertura do segundo ato, os espectadores veriam A deitada na cama, com apetrechos típicos de uma pessoa que acabou de sofrer um enfarte, como, por exemplo, uma máscara de oxigênio. B e C surgem com outras roupas e passam a se referir a elas mesmas como "nós". A surge posteriormente no palco, também com outras roupas, aparentando estar mais saudável e mais lúcida do que no primeiro ato. Na cama está, na verdade, um boneco. E aos poucos percebemos que, agora, A, B e C representam a mulher que seria a personagem A no primeiro ato, só que em diferentes idades. Como e por quê essa mudança ocorre de um ato ao outro não nos é esclarecido.

Podemos observar, então, o fato insólito que sustenta esse drama. Segundo Flávio Garcia,

> "os eventos insólitos seriam aqueles que não são freqüentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experienciação da realidade". (GARCIA: 2007, p. 20)

O desmembramento de uma mesma mulher em três, com idades diferentes, e distintas do corpo "delas" no momento presente é, obviamente, um fato que foge do

ordinário, um acontecimento insólito. E, como já foi observado, não há qualquer explicação para esse evento, nem de ordem racional, nem de ordem sobrenatural. Pela classificação de Tzvetan Todorov, a obra não estaria, portanto, nem na categoria do estranho, nem do maravilhoso; tampouco seria fantástica, já que nem ao menos há alguma oscilação de motivos entre essas duas ordens (TODOROV, 1975: 47-48).

O absurdo e a anormalidade desse episódio insólito não são em momento algum questionados pelos personagens e também não configuram um óbvio objeto de estranheza em uma leitura superficial da obra. Logo, podemos falar na banalização desse fato insólito (GARCIA: 2007, p. 18). Essa banalização, tão presente na literatura da contemporaneidade, pode ser particularmente observada em manifestações do Teatro do Absurdo na medida em que neste há a preocupação de, como anteriormente afirmado, fazer uso do absurdo para demonstrar a própria ilogicidade com a qual é visto o mundo atual.

Passemos, agora, à questão do duplo. De acordo com Carla Cunha, "o *DUPLO* é uma entidade que duplica o "eu", destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento" (CUNHA). A duplicação implica a divisão e alternância do ser (FREUD) Observa-se, pois, que o duplo implica uma perspectiva de identificação com esse "eu" original e também de alteridade, por se tornar uma entidade autônoma. Em *Three Tall Women*, a temática do duplo está presente e pode ser vista por diferentes ângulos.

Em primeiro lugar, destaquemos a duplicidade das personagens A, B e C do ato I para o ato II. Temos entre elas pontos de identificação de oposição. A aparência é um ponto em comum, até mesmo por serem as mesmas atrizes, e logicamente, também a idade. Em ambos os atos estão presente uma senhora idosa, uma mulher de meia idade e uma jovem. Mas destrinchemos, pois, esse ponto. C, nos dois atos, é uma mulher de 26 anos, e como tal apresenta a esperança e a impetuosidade da juventude, assim, como a incapacidade de projetar seu próprio envelhecimento e morte. "It must be awful. (...) To begin to lose it, I mean, the control, the loss of dignity, the...(Deve ser terrível... Começar a perder o controle, perder a dignidade)" (ALBEE: 1995, p. 13), declara C no ato I. com o distanciamento de quem não se imagina nessa situação. "I will never become ... *that*! (points to A) (Eu nunca vou me tornar... *aquilo!*)" (ALBEE: 1995, p. 69): nega C, no ato II, seu próprio destino.

No entanto, essas duas C divergem na medida em que retratam pessoas advindas de diferentes épocas e contextos sociais. A C do ato I seria a jovem dos anos 90, democrata, politicamente correta. Ela se choca e confronta os preconceitos de A, que é racista, anti-semita e homofóbica, insistindo em tratar minorias com nomes pejorativos. Já a C do ato II é uma jovem dos anos 20 ou 30, criada para ser uma boa moça de família, cujo objetivo de sucesso é se casar com um bom partido, e para quem a atitude atualmente considerada discriminatória era comum e aceitável em seu meio.

B, nos dois atos, tem a serenidade da meia idade, de quem acha tolos os sonhos e as ilusões da juventude, de quem já começa a tomar consciência de sua iminente morte. Entre a primeira e a segunda B, a diferença, além, é claro, do contexto histórico-social, está na posição em que ocupam. No ato I, B é uma empregada de A, que deve acompanhar e cuidar dessa última, enquanto que no ato II, B representa uma mulher no auge de sua riqueza e poder. A seria, à primeira vista, a mesma mulher em ambos os atos, sendo retratada como uma pessoa alternadamente dominadora, infantil, engraçada e rancorosa (MANN: 2003, p. 7). Contudo, algumas diferenças são perceptíveis: a segunda A não apresenta os sintomas

de doenças que a primeira A sofria, e também aquela age com muito mais lucidez do que esta.

Não podemos nos esquecer de que todo o foco de observação de *Three Tall Women* recai sobre um mesmo ser, representado pela personagem A no ato I e pelas personagens A, B e C no ato II. Entre um ato e outro, há, todavia, uma mudança de ponto de vista pelo qual essa mulher é analisada. As visões de C e B no ato I em relação a A são externas a ela, enquanto que no ato II todas as personagens discorrem sobre elas mesmas. A relação de alteridade e oposição seria, a princípio, maior no primeiro ato. No entanto, ela está também presente no segundo ato. Em vários momentos, uma não consegue reconhecer a outra como aquela pessoa que já foi ou aceitar aquela que ainda vai se tornar.

No segundo ato, há uma duplicação da mulher A do ato I quanto ao seu aspecto material, por um lado, e imaterial, por outro. Ela passa a ter seu corpo representado no ato II por um manequim deitado na cama. Já o que poderíamos chamar de sua "alma" se triparte em A, B e C. É por essa razão que, nos dois atos, A não seria exatamente a mesma personagem: no primeiro ato, A é a pessoa completa, corpo e alma, enquanto que, no segundo ato, A é um dos "espíritos" dessa primeira A.

Lembremos, porém, que falar em alma ou espírito talvez não seja o mais apropriado para nos referirmos a A, B e C do ato II porque, como já vimos, não há um fundo sobrenatural na trama. Entretanto, é possível fazer usos desses termos como metáfora da capacidade humana de autoprojeção. De acordo com Sigmund Freud, o ser humano tem a capacidade de tornar o seu próprio ego um objeto de observação – ou seja, de se autoprojetar – e daí vem muitas das acepções que são dadas ao duplo (FREUD). Assim, A, B e C, no ato II, seriam projeções de uma mulher em diferentes fases de sua vida.

Bruce J. Mann, fazendo uma leitura de *Three Tall Women* e focando seus dados autobiográficos, levanta a hipótese de que a necessidade de escrever essa peça nasceu para Albee como forma de resolver uma crise de identidade decorrente de seu envelhecimento. Um dia a pessoa se olha no espelho, vê sua imagem envelhecida e não se reconhece como tal por ainda manter a imagem de si próprio como a do jovem que costumava ser (MANN: 2003, p. 8). Não é objetivo aqui especular sobre os motivos de Albee. No entanto, essa questão trazida por Mann, aplicada aos personagens da obra, nos trás uma luz interessante: essas três mulheres altas são a mesma pessoa, mas não se reconhecem totalmente como tal. Há um estranhamento entre elas, próprias das mudanças ocorridas com o passar do tempo.

Além disso, é interessante pensarmos que, se essa obra é escrita no momento em que seu autor vivencia seu próprio envelhecimento, e isso implica encarar a proximidade com a morte, também a tripartição da personagem A no ato II ocorre justamente quando ela está face a face com a morte, após sofrer um enfarte. Isso nos remete ao pensamento de Otto Rank, citado por Freud no texto "The Uncanny", segundo o qual seria originalmente uma garantia contra a destruição do ego. Provavelmente a alma imortal teria sido o primeiro duplo do corpo. Como já afirmado anteriormente, a duplicação dessa mulher em seu corpo deitado na cama e em três mulheres que corresponderiam a sua imaterialidade refletem essa dualidade corpo e alma, e falar em alma é pensar na vida independente da morte física, ou seja, é uma tentativa de se preservar em relação à morte.

A morte é, aliás, um ponto chave na reflexão exercida no palco por essa mulher que se triparte. Enquanto C evita encarar a ideia de se sua própria morte "I don't want to talk

about it; I don't want to think about it" (Eu não quero falar sobre isso, eu não quero pensar sobre isso) (ALBEE: 1995*,* p. 65), B, mais experiente, reconhece a inevitabilidade da morte: "It's got to be *some* way… stroke, cancer or, as the lady said, heading into a mountain with a jet" (Vai acontecer de qualquer maneira... enfarte, câncer ou, como a dama disse, indo em direção a uma montanha com um jato) (ALBEE: 1995*,* p. 65-66).

Já A sente a morte se aproximando de fato: "Sometimes when I wake up and start thinking about myself like that – like I was watching – I really get the feeling that I *am dead,* but going on at the same time" (Às vezes quando eu acordo e começo a pensar em mim como se eu estivesse me assistindo eu realmente sinto que eu *estou morta,* mas indo em frente ao mesmo tempo) (ALBEE: 1995*,* p. 110). Além disso, a morte se torna uma espécie de desejo para A: "That's the happiest moment. When it's all done. When we stop. When we can stop." (Esse é o momento mais feliz. Quando está tudo acabado. Quando nós paramos. Quando nós podemos parar.) (ALBEE: 1995*,* p. 110). Segundo Heidegger, o ser está desde o princípio "predeterminado pelo seu fim" (NUNES: 2002, p.21) O homem existe finitamente, mas dessa finitude ele foge, como vimos da atitude de C diante da morte, enquanto A demonstra um posicionamento de aceitação da morte.

Vemos então que esses diferentes "eus" de uma mesma mulher divergem constantemente. São a mesma pessoa, mas sua identidade não apresenta uma unidade. E a fragmentação dessa mulher alta tem causa em um fator especial: o tempo. Essa é, aliás, uma palavra chave para a análise desse ser. De acordo com Heidegger, o ser só existe na sua relação com o tempo. O presente é o momento em que as decisões sobre a existência são tomadas, enquanto o passado é a retomada do que já foi possível e o futuro é a antecipação do que poderia vir a ser. "Na verdade o passado ainda está presente, como mostra a retroveniência. O Dasein ainda é o passado sem deixar de ser presente. E no presente está comprimido o passado; como no passado antecipa-se o futuro." (NUNES: 2002, p. 25-26).

Assim, vemos que, apesar dos estranhamentos ocorridos entre A, B e C no ato II, a jovem C já trás as "sementes" do que um dia a levará a se tornar B e A, mesmo que ela renegue isso. Seus projetos de vida e suas decisões tomadas durante sua existência a conduzirão a esse destino, do mesmo modo como B e A só vieram a ser como são porque um dia foram como A. Ainda segundo Heidegger, nas palavras de Benedito Nunes, "projetar é interpretar-nos, a nós, aos outros e ao mundo. A interpretação nada mais é do que o desenvolvimento do compreender apropriando-se das possibilidades em que o poder-ser se projeta." (NUNES: 2002, p. 18). Nós compreendemos melhor quem é essa mulher na medida em que esses seus diferentes "eus" são projetados em cena.

Observemos que a fragmentação verificada entre os diverso momentos de vida dessa mulher não gera uma diferenciação estanque. Por essa razão, seria mais próprio falarmos na configuração de um espectro. Quando a luz branca passa através de um prisma, as radiações luminosas dão origem a um espectro composto das diversas cores. E, assim como em um arco-íris, o que temos em *Three Tall Women* não são três personalidades estanques, mas um *continuum* de uma cor a outra. Cores que, apesar de diferentes, integram uma única luz. Diferentes mulheres que são um único ser. Diferentes pontos de vista sobre um mesmo ser que existe sendo também pessoas diferentes.

Referências:

ALBEE, Edward. *Three Tall Women: a play in two acts.* New York: A Plume Book, 1995.

CUNHA, Carla. "Duplo" In: CEIA, Carlos (coord) *E-Dicionário de Termos Literários.* Disponível em http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm. Acesso em 11 de setembro de 2009.

ESSLIN, Martin. Introduction. In: *Absurd Drama.* Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

FREUD, Sigmund. "The Uncanny". Disponível em http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower /uncanny.html. Acesso em 11 de setembro de 2009.

GARCIA, Flávio. "O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários" In: GARCIA, Flávio (org). *A banalização do insólito: Questões de Gênero Literário – Mecanismos de Construção Narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

MANN, Bruce J. "*Three Tall Women*: Return to the Muses" In: MANN, Bruce J. (org) *Edward Albee: a Casebook.* New York: Routledge, 2003.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e tempo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A AMBIGUIDADE E A HESITAÇÃO COMO ASPECTOS IMPORTANTES PARA A MANUTENÇÃO DO FANTÁSTICO

Vanderney Lopes da GAMA (UERJ) *

Introdução

Quando Todorov postulou sua teoria acerca do Fantástico, citou como marcas relevantes para o gênero alguns elementos que servem como um paradigma daquele tipo de estrutura ficcional. De acordo com suas ideias, o leitor implícito, os modalizadores, o emprego estratégico do tempo imperfeito e a hesitação são, a princípio, marcas que, registradas na própria narrativa, configuram o Fantástico.

Seguindo uma abordagem que norteia em alguns momentos a tese todoroviana, Filipe Furtado enumera alguns aspectos da narrativa Fantástica que, de certa forma, remete-nos à teoria de seu predecessor. No entanto, o autor português acrescenta à análise de Todorov um outro aspecto que torna, inevitavelmente, a discussão mais acalorada e frutífera. Para ele, o fator realmente responsável pela imersão do discurso ficcional no âmbito do Fantástico é a ambiguidade; sem ela o texto desvincula-se da proposta de uma duplicidade narratológica e se insere em gêneros vizinhos como o Estranho ou o Maravilhoso.

Temos então duas abordagens que remetem os estudos do gênero aqui abordado para uma tentativa de sistematização das características essenciais para que se mantenha o discurso ficcional no âmbito do Fantástico. E é por essas duas possibilidades distintas, mas complementares, que afirmamos que este trabalho tem por objetivo confrontar as narrativas de dois contos da literatura brasileira com as ideias dos críticos retratados acima. Acreditamos que nosso trabalho servirá também para ratificar os resultados que temos colhidos quando da análise de contos nacionais espalhados por diversas antologias do gênero. Na verdade, muitos contos intitulados Fantásticos sequer apresentam as mínimas marcas narratológicas de que devem dispor estas narrativas; ou quando possuem tais marcas, o fator essencial encontra-se ausente. Poderemos constatar essas considerações nas duas análises apresentadas a seguir.

Adelpho Monjardim – O Satanás de Iglawaburg

Este belíssimo e surpreendente conto narra a história de Ernest Beir, um jovem recém formado pela Universidade Alemã, de Praga, que recebe um convite desesperado de um amigo distante (Nicoláo Papavaiesky), que há muito não via, para ir à sua casa urgentemente, pois o caso era de vida ou morte. Nicoláo, de nobre linhagem da Morávia, residia em um castelo antiquíssimo com um tio, único parente de que Ernest ouvira falar nos tempos da faculdade. O castelo ficava localizado em um lugar chamado Iglawaburg, às margens do rio Iglawa e cercado por formosas colinas da Morávia.

* Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Ao chegar à casa do amigo, Ernest ouviu uma história sobre um quadro que todos acreditavam ter sido pintado pelo diabo, uma vez que não tinha assinatura do autor e alguns pensavam trazer má sorte a quem o possuísse.

O apavorante utensílio, segundo a crença dos que ali viviam, não podia ser destruído, a não ser que o castelo fosse arruinado juntamente com ele. Diante da história e do clima de suspense e terror que se vão construindo pela narrativa, chegamos ao término da mesma presenciando o incêndio no castelo, a destruição do quadro sinistro e o relato de Ernest que afirma que o amigo havia sido internato em um hospício depois do fatídico acontecimento.

Se pensarmos na forma como termina o conto, e somente nisso, certamente encontraríamos razões para acreditar que ali havia um elemento sobrenatural que aparentemente não se explicou no decorrer da narrativa. No entanto, apesar de em alguns momentos hesitarmos e questionarmos sobre a insólita história contada pelo amigo Nicoláo a respeito do quadro, de sua autoria e da maldição que o acompanha, encontramos espalhadas pelo corpo do discurso pistas que direcionam nossa leitura para uma possível explicação do comportamento exaltado da personagem.

O desfecho do conto ratifica a ideia de que Nicoláo não possuía seu juízo em bom estado e podemos confirmar essa hipótese, observando os indícios deixados na narrativa. Primeiro, na parte inicial do conto, fica-nos sugerido que o jovem talvez possuísse casos de loucura na família, uma vez que o mesmo nunca se referia a ela, como se quisesse esconder algo: "... jamais ouvi-o referir-se a sua família; (...). Um desgosto qualquer, um segredo terrível, talvez o compelisse a isso".

Ainda na parte introdutória da história, o narrador nos adverte que o comportamento de Nicoláo já era estranho desde os tempos de adolescente: "Por vezes, em meio de animada palestra, silenciava bruscamente e como hipnotizado, olhos fixos no espaço, ficava largo tempo". Percebemos que o rapaz apresenta um comportamento estranho e diferente dos meninos de sua época que, na verdade, vai delineando-se como um presságio da loucura que o assolará no término do conto.

Além disso, o velho amigo parecia se impressionar muito com as lendas de seus antepassados, como se acreditá-las fosse revivê-las: "Com a agitação exaltada ouvi o meu amigo contar a história dos Papavaiesky...". Essa atitude cria-nos a sensação de que as lendas contadas não eram, para uma mente já perturbada, apenas lendas, como também não o eram o surgimento da tela e a morte do tio que a encontrou nas ruínas do castelo.

"O meu infeliz amigo avizinhava-se da loucura. (...). Com um vago gesto despediu-se de mim, subindo para os seus aposentos". Neste fragmento de texto, percebemos que pela primeira vez o narrador faz referência direta à loucura do amigo, fato que lança a narrativa numa possível racionalização dos acontecimentos vindouros, pois a partir daí o elemento sobrenatural entra em um processo de uma possível explicação palpável dos "estranhos" relatos de Nicoláo.

Outro fato que comprovaria o quadro de insanidade de Nicoláo é a constatação feita por Ernest da pintura: "Diante da realidade era bem apagada a descrição feita por Nicoláo. O Satanás que ali estava era o verdadeiro rei do Averno...", mostrando que a percepção maligna da tela era algo que partia da mente perturbada do amigo e não pelo caráter sobrenatural da mesma.

Há ainda o desaparecimento do velho servidor (Radeck) que não se deixa muito explicado na narrativa. No entanto, se pensarmos que ele já era um velho e nos lembrarmos de toda descrição feita do espaço em que a história se desenvolve (inclusive o abismo na parte de trás do castelo e o rio agitado daquela noite), não seria descabido considerarmos que o desaparecimento do escravo não se deve a figura aparentemente sobrenatural da pintura, mas sim a um infortúnio de um homem idoso que ao se descuidar na tentativa de destruir a imagem cai no rio e ali morre.

Por fim, a cena final dá-nos uma perfeita ideia da insanidade que acometera aquele homem: "Nicoláo soltou estridente gargalhada. E agarrando o lampião de querosene, arremessou-o, com violência, sobre a odiada figura". Esta passagem — o desfecho do clímax da história — corrobora com a suspeita que se desenhou pela narrativa de que Nicoláo, possivelmente assim como seus familiares de outrora, era louco. Portanto, podemos dizer que os fatos que ocorreram naquele lugar foram fruto de uma mente perturbada pela loucura e não pelos poderes sobrenaturais da figura gravada na tela.

Por esta análise, acreditamos que o referido conto permite que façamos uma relação entre ele e as características marcantes do gênero Estranho, pois, além de apresentar personagens ambíguas, um cenário que remonta às verdadeiras histórias de terror com seus castelos góticos e tudo o mais, visualizamos nas estrelinhas do conto o "sobrenatural explicado", isto é, há uma racionalização dos eventos supostamente sobrenaturais elencados na narrativa.

Carlos Drummond de Andrade – Flor, telefone, moça

O famoso conto de Carlos Drummond de Andrade é um dos mais conhecidos e citados em antologias do gênero. O texto narra a história de uma mulher moradora de Botafogo que em um de seus passeios não muito agradáveis retira uma rosa de uma sepultura em um cemitério próximo a sua casa. Depois de caminhar por algum tempo e deixar a flor cair pela rua, chega a casa e após cinco minutos o telefone toca e uma voz pede que ela devolva o objeto roubado.

Durante toda a história essa voz suplicará que a mulher devolva a flor. Primeiro ela pensa que é um trote, mas depois se convence de que algo estranho realmente estava acontecendo. A família toma parte do acontecido e junto com a personagem inicia uma investigação para chegar a uma solução para aquele incômodo que todos os dias no mesmo horário se fazia ouvir ao telefone. Por fim, após oferendas de coroas de flores e tudo mais, a voz continua e, não aguentando o sofrimento e aquela perseguição anônima, a mulher morre e só então os telefonemas cessam.

O conto inicia com o relato de um narrador heterodiegético[1] falando a uma amiga (e ao leitor) sobre uma história que ouviu de uma terceira pessoa. Este fato certamente obstrui a completa veracidade dos fatos narrados e, portanto, compromete o tipo de recepção

[1] A expressão narrador heterodiegético, introduzida no domínio da narratologia por Genette, designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. (REIS: 2002, p. 262 – 263)

desejada pelo leitor real para a manutenção do gênero Fantástico. Neste caso, a confiabilidade é posta em xeque porque a narrativa é feita por alguém que não tem certeza dos fatos que conta.

O questionamento — se é que existe — é nosso, seres reais. Em nenhum momento percebemos a dúvida representada na própria narrativa por uma personagem qualquer ou por aquela mais envolvida na ocorrência meta-empírica. Nos poucos momentos em que ocorre alguma dúvida, ela está incorporada somente ao discurso desse narrador que não tem absoluta certeza do que conta: "Mas você não vai acreditar, juro", "E deve ter sido lá que, uma tarde, ela apanhou a flor" e "Parecia vir de mais longe ainda".

Assim, podemos dizer que a história não é posta em dúvida pelos personagens que a ouvem ou a vivem, mas sim por nós, leitores reais que duvidamos se tudo ocorreu como nos é contado. No entanto, esse tipo de questionamento não é vital para o gênero Fantástico, pois, se assim fosse, toda história que nos deixasse oscilantes entre uma ou outra explicação seria Fantástica.

Uma outra prova cabal da não inclusão deste conto no gênero estudado por Todorov, é a aceitação do evento sobrenatural por parte de todos da casa. Embora em alguns momentos haja uma expectativa do leitor em desvendar o mistério e os familiares tentem solucionar a questão de maneira racional, todos eles compreendem logo em seguida que os fatos são provenientes do "outro lado". Essa completa aceitação das ocorrências sobrenaturais não é própria da narrativa estudada por nós.

Em sua teoria, Filipe Furtado diz que a ambiguidade é um dos elementos relevantes para a construção e manutenção do Fantástico. No entanto, ressaltamos que ela deverá estar representada na narrativa e não apenas percebida pelo leitor de carne e osso.

Se considerarmos que ela — que deve estar configurada na própria história — não ocorre neste conto, obtemos então dois elementos de teóricos conhecedores do assunto que nos ajudam a entender o conto como um bom exemplo de narrativa de terror na qual percebemos os ingredientes básicos desse tipo de ficção: cemitérios, "fantasmas", o medo, o suspense etc. Acreditamos que é importante mencionarmos essa questão porque nem toda história de terror é, necessariamente, Fantástica e vice-versa; uma coisa não implica a outra.

Se, por outro lado, lembrarmos que o medo ou o pavor de coisas assustadoras reside em outro momento que não o presente da existência humana, poderemos então perceber uma possível inclusão deste conto na teoria freudiana sobre o Estranho:

> Nas nossas grandes cidades, anunciam-se conferências que tentam dizer-nos como entrar em contato com as almas dos que se foram; e não pode ser negado que não poucas das mais capazes e penetrantes mentes entre os nossos homens de ciência chegaram à conclusão, especialmente perto do final da vida, de que um contato dessa espécie não é impossível. Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. É muito provável que o nosso medo ainda implique na velha crença de que o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência. (FREUD: 1969, p. 302)

O médico psicanalista sintetiza essa questão resumindo nas palavras abaixo o ressurgimento do sentimento de estranheza em nós:

> ... pois o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho. (FREUD: 1969, p. 303)

O suposto "retorno" daqueles que já se foram para assombrar aqueles que ficaram é, como se vê nas palavras do médico, uma das formas de se manifestar o inconsciente adormecido e reprimido de nossos antigos ancestrais. Portanto, o elemento assustador fica transformado em elemento estranho, porque, na verdade, faz / fazia parte do universo conhecido e familiar do homem.

Considerações Finais

De acordo com nossas observações os dois contos aqui apresentados não seguem os padrões de uma narrativa que se enquadre nos moldes do Fantástico preconizado por Todorov e Furtado e — como estes que analisamos neste trabalho — temos percebido que 90% das histórias incluídas nas antologias de narrativas do gênero não apresentam nem a hesitação nem a ambiguidade como partes constituintes do discurso. Na maioria das vezes quem hesita é o leitor de carne e osso diante de uma interpretação ambígua construída por ele, fato este que pode ser provocado por qualquer narrativa ficcional. Sendo assim, cabe-nos levantar três questões para futuros estudos sobre a literatura Fantástica brasileira: qual é a verdadeira razão ou motivo da insistente inclusão dos contos em antologias do gênero? Segundo qual teoria tais contos são considerados Fantásticos? Ou simplesmente estamos diante de uma outra literatura que poderíamos denominá-la Neo-fantástica?

Referências:

CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso. São Paulo: Perspectiva. 1980.

FURTADO, Filipe. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

PENTEADO, Jacob. Obras primas do conto fantástico. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

TAVARES, Braulio. Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.